



MÁS ALLÁ DE ECUADOR

LA REVISTA, BOLETÍN N° 78, 2018
SOCIEDAD SUIZA DE AMERICANISTAS

EDITORAS DE ESTE NÚMERO
ALINE HELG
DOLORES PHILLIPPS-LÓPEZ
VALERIA WAGNER



MÁS ALLÁ DE ECUADOR

MÁS ALLÁ DE ECUADOR

LA REVISTA, BOLETÍN N° 78, 2018
SOCIEDAD SUIZA DE AMERICANISTAS

EDITORAS DE ESTE NÚMERO
ALINE HELG
DOLORES PHILLIPPS-LÓPEZ
VALERIA WAGNER

La Revista, Bulletin N° 78, 2018

Société Suisse des Américanistes
Schweizerischen Amerikanisten Gesellschaft
Sociedad Suiza de Americanistas
Swiss Society of Americanists

Comité de rédaction de ce numéro

Aline Helg, Dolores Phillipps-López, Valeria Wagner

Graphisme

Sébastien Fourtouill

Publié avec le soutien financier de l'Académie
Suisse des Sciences Humaines et Sociales.
Veröffentlicht mit Unterstützung der Schweizerischen
Akademie der Geistes und Sozialwissenschaften.
Publicado con el apoyo de la Academia Suiza
de Ciencias Humanas y Sociales.
Published with the financial support of the Swiss
Academy of Human and Social Sciences.

**Siège et Bibliothèque de
la Société Suisse des Américanistes**

Musée d'Ethnographie
65-67 Bd Carl-Vogt
Case postale 410
1211 Genève 12
Suisse
www.sag-ssa.ch

© 2018 By Société Suisse des Américanistes
ISSN 0582-1592

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze morali e sociali
Academia svizra da ciencias morales e sociais
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



SOCIÉTÉ SUISSE DES AMÉRICANISTES
SCHWEIZERISCHE AMERIKANISTEN - GESELLSCHAFT
SOCIEDAD SUIZA DE AMERICANISTAS
SWISS SOCIETY OF AMERICANISTS

SSA-SAG

SOCIÉTÉ SUISSE DES AMÉRICANISTES
SCHWEIZERISCHE AMERIKANISTEN – GESELLSCHAFT
LA REVISTA, BOLETÍN Nº 78, 2018

EDITORAS DE ESTE NÚMERO
ALINE HELG, DOLORES PHILLIPPS-LÓPEZ, VALERIA WAGNER

INTRODUCCIÓN		7
I. <i>Ecuador en escena</i>		
MISE EN ESPACE DE L'EXPOSITION "ART EN MOUVEMENT: DEVENIR <i>ECUADOR</i>"	SYLVIE FOURNIER	9
CONJURA, SÍNTESIS Y DISGREGACIÓN EN EL MURAL <i>ECUADOR</i> (1952) DE OSWALDO GUAYASAMÍN	CARLOS JÁUREGUI	15
ART AS AN AGENCY FOR CHANGE: GUAYASAMÍN FROM <i>ECUADOR</i> TO THE FOREIGN-LANGUAGE CLASSROOM	TATIANA BOTERO Y ELENA MANGIONE-LORA	37
JUEGO DE MARCOS, MARCOS EN JUEGO: LITERATURAS FUERA DE LA NACIÓN	VALERIA WAGNER	47
II. <i>Ecuador y Ecuador</i>		
ENTRE NEO-INDIGENISMO Y RETRO-COLONIALIDAD. (DI-) VISIONES DE LA NACIÓN Y POLÍTICAS DE IDENTIDAD EN <i>ECUADOR</i> (SIGLOS XIX A XXI)	CHRISTIAN BÜSCHGES	59
REPRESENTATION OF MESTIZAJE IN GUAYASAMÍN'S <i>HUACAYÑÁN</i> AND THE <i>CASTA</i> PAINTINGS	ALINE HELG	69
MANOS A LA OBRA: LAS MANOS FUERA DEL MARCO ESTÉTICO EN LA OBRA DE GUAYASAMÍN Y JULIO CORTÁZAR	NATACHA CROCOLL	83
III. <i>Nación y literatura</i>		
LA ALEGORÍA DE LA NACIÓN PERUANA EN LAS NOVELISTAS DE LA POSGUERRA CON CHILE	CARMEN CARRASCO LUJÁN	93
LA ADELANTADA ECUATORIANA LUPE RUMAZO Y SU PROSA CRÍTICA	WILFRIDO H. CORRAL	101
ESCRITURAS POSTERGADAS: NUEVA ESCRITURA, TRADICIÓN CRÍTICA Y POSMODERNIDAD EN LA NARRATIVA ECUATORIANA	ANTONIO VILLARRUEL	107

ECUADOR EN GINEBRA

Los artículos aquí reunidos analizan, profundizan o retoman algunos de los debates que generó la exposición *Arte en movimiento / Devenir Ecuador*, una instalación interactiva en torno al célebre mural *Ecuador* (1952) de Oswaldo Guayasamín (1919-1999), acogida en la Universidad de Ginebra del 13 al 28 de octubre de 2016. El concepto original de esta instalación, elaborado por Carlos Jáuregui, Tatiana Botero y sus equipos (Universidad de Notre Dame, Indiana), articula la teoría cultural, las matemáticas, la tecnología de los media, la pedagogía y la informática.

En tanto investigadoras y docentes en los campos de la historia, las literaturas y las culturas latinoamericanas, nos interpeló la idea de recibir la exposición en Ginebra por varias razones. La primera, más evidente, es que los estudios y la cultura latinoamericanos padecen en Suiza de una relativa invisibilidad, en franco contraste con la presencia significativa de habitantes hispano y luso hablantes originarios de las Américas. Con este evento público y lúdico quisimos marcar la importancia de las culturas y las historias compartidas por tantos de nuestros conciudadanos.

Al mismo tiempo, nos daba la ocasión de llamar la atención de un público amplio no sólo sobre una obra artísticamente trascendente, sino de hacerlo cambiando los parámetros habituales de lectura exotizante o etnicizante del arte de América latina. La exposición daba a ver el potencial crítico y teórico de la obra de Guayasamín, sacándolo del marco del indigenismo etnográfico más habitual –y nos gusta subrayar que por una feliz coincidencia, el mural interactivo fue expuesto en una sala universitaria, justo enfrente del Museo de Etnografía de Ginebra. Pero también quisimos evitar el otro extremo de recepción despolitizada y estetizada de la obra, que se sustenta en la sacralización y monumentalización del pintor: nos esforzamos así de mostrar al propio pintor y a su obra desde una perspectiva también crítica y matizada.

Nos sedujo, finalmente, la pertinencia del cuestionamiento de los marcos nacionales respecto al contexto suizo. Como lo desarrollan varios de los artículos que siguen, la instalación interactiva pone en evidencia las maneras en que se construyen las identidades nacionales a través de la imposición de una homogeneidad ficticia, un discurso de lo mestizo que oculta diferencias, desigualdades y explotaciones. Por supuesto, en América latina, y en Ecuador en el caso de esta exposición, el enfoque en el mestizaje permite ocultar la violencia de la conquista y colonización,

el genocidio y la dominación de los amerindios nativos, la trata forzada de africanos esclavizados y la continua explotación de los descendientes de unos y otros por minorías “blancas”. Y tanto la obra de Guayasamín como varios artículos aquí incluidos reflexionan sobre las fisuras que atraviesan la ficción del mestizaje y de su marco nacional. En contraste, en el caso de Suiza, nación abiertamente multicultural con sus cuatro idiomas nacionales, las diferencias son reconocidas y celebradas, pero se confunden en un ideal de unidad nacional que pudo dar lugar, en febrero de 2014, a una votación divisiva en contra de la “inmigración masiva” (*sic*) que presentaba la distopía de un pueblo suizo amenazado de ser conquistado y colonizado por “otros” llegados del Sur. Por eso nos pareció que, más allá de estas diferencias históricas, la exposición nos invitaba a preguntarnos, ¿cuál es el relato de nuestra ‘armónica’ heterogeneidad? ¿Cuáles son las figuras en tensión en el mural que nos queda por pintar? ¿Cuáles son los marcos invisibles de los relatos nacionales suizos?

Sin abordar directamente su relevancia en el caso helvético, los artículos que siguen desarrollan reflexiones sobre el arte, la representación, el discurso de la nación, la idea de “lo nacional”, que se pueden trasladar “fuera” de Ecuador y de *Ecuador*. La primera sección, “Ecuador en escena”, propone lecturas de la puesta en exposición alrededor del mural de Guayasamín, desde su realización museográfica en la Universidad de Ginebra hasta su conceptualización original, sus dimensiones pedagógicas y su cuestionamiento mismo de la noción de ‘marco’, ya sea –o no– nacional. La segunda sección, “Ecuador y *Ecuador*”, examina las conexiones entre la obra de Guayasamín y las representaciones de la nación, del mestizaje y de la “identidad” nacional, tanto en la historia oficial ecuatoriana como en pinturas y obras literarias latinoamericanas fuera de Ecuador. Finalizamos con la sección “Nación y literatura” que profundiza los temas de la relación entre autor(a) y nación y de la conceptualización del (de la) escritor(a) nacional en el marco latinoamericano.

Así, partiendo de la exposición *Arte en movimiento / Devenir Ecuador*, los lectores de *La Revista* quedan ahora invitados a desplazar los marcos de allí para replantearlos y repensarlos aquí: pues aunque Suiza (y Europa) no se confronte a la cuestión del mestizaje postcolonial, debería poder reconocer los dispositivos de inmovilización y enmarcamiento de los discursos nacionales, y reflexionar sobre sus propios cierres actuales. He ahí un importante valor pedagógico de la exposición, que apunta al potencial –creativo y transformador– de una sociedad que se piense en movimiento y constante invención, abriéndose sobre su propia realidad.

Esta publicación ha contado con el apoyo financiero de la Academia Suiza de Ciencias Humanas y Sociales (ASSH), del Departamento de Historia general y de la Unidad de Español en la Facultad de Letras de la Universidad de Ginebra. Agradecemos a la Fundación Guayasamín por la cesión de sus derechos y a la Universidad de Notre Dame por su generosa colaboración.

Aline Helg, Dolores Phillipps-López
y Valeria Wagner, Universidad de Ginebra

I. *Ecuador*
en escena



MÓNICA GRANDA, VISAGENÈVE.

RÉFLEXION AUTOUR DE LA RÉALISATION DE L'EXPOSITION *ART EN MOUVEMENT: DEVENIR* ECUADOR À L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE (UNIGE)

SYLVIE FOURNIER

CHARGÉE DE COMMUNICATION
ET RESPONSABLE DE LA SALLE
D'EXPOSITION DE L'UNIGE

RÉSUMÉ

La réalisation de l'exposition *Art en mouvement: Devenir* Ecuador à Genève a nécessité une conceptualisation et une mise en espace originales sur lesquelles cet article revient en emmenant le lecteur dans ses coulisses et lui proposant quelques pistes de réflexion.

ABSTRACT

The making of the Geneva exhibit *Art in Movement: Becoming* Ecuador required an original conceptualization and the creation of specific displays. This article takes the reader behind the scenes and proposes some areas for further reflection.

RESUMEN

La realización de la exposición *Arte en Movimiento: Devenir* Ecuador en Ginebra necesitó una conceptualización y escenificación originales que este artículo describe, conduciendo al lector por sus entresijos y proponiéndole algunas pistas de reflexión.

GENÈSE DE L'EXPOSITION

La possibilité de présenter une exposition sur la peinture murale *Ecuador* d'Oswaldo Guayasamín, en marge de la journée d'étude *Cultura, historia y literatura en torno a la obra de Oswaldo Guayasamín*, émergea à l'automne 2015. L'idée de Valeria Wagner, Dolores Phillipp-López et Aline Helg, chercheuses à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève (UNIGE), était d'utiliser la nouvelle salle d'exposition de l'Université pour faire découvrir ce peintre et son œuvre à la population genevoise. Cet espace de 175 m², dédié au partage de la connaissance scientifique entre chercheurs et chercheuses et le grand public, avait déjà accueilli plusieurs expositions depuis son ouverture en juin 2015. *Art en mouvement: devenir Ecuador* en serait la huitième, grâce au soutien de l'Unité d'espagnol et du Département d'Histoire générale de la Faculté des Lettres, de la Mission permanente de l'Équateur auprès de l'ONU à Genève et de la Fondation Guayasamín. Le projet de l'exposition genevoise pouvait s'appuyer sur le concept original d'une exposition étatsunienne, intitulée *Art in Motion: Ecuador Unframed*, organisée en 2014 par des chercheurs de l'Université de Notre Dame, dans l'Indiana (voir ci-dessous). Pour cette première étape européenne, l'Université de Genève se devait de repenser l'exposition originale dans une version française adaptée au public local qui intégrerait toutefois les textes en anglais, espagnol et quechua conçus par l'Université de Notre Dame.

L'ŒUVRE CENTRALE ECUADOR

Le mural *Ecuador* fait partie d'un ensemble — *Huacayñán, The way of tears* — d'une centaine d'œuvres commandées par le gouvernement équatorien au peintre Oswaldo Guayasamín entre 1946 et 1951. L'intention première de l'artiste était de créer, avec cet ensemble, une représentation plastique d'une nation équatorienne caractérisée par le métissage et les différences socio-culturelles, mais unie malgré tout. Les œuvres qui le composent peuvent être classées selon trois groupes. Ceux-ci représentent les composantes ethno- raciales

de la nation équatorienne: les Indiens, les Métis et les Noirs. Avec la création du mural monumental *Ecuador*, constitué de cinq panneaux originellement mobiles afin de permettre leur agencement libre, Oswaldo Guayasamín rassemble les trois catégories ethno- raciales sur une seule production. Cette dernière se trouve actuellement exposée encadrée dans le musée de la Capilla del Hombre (Chapelle de l'Humanité) à Quito, qui abrite une grande partie des œuvres de l'artiste. *Ecuador* avait pourtant été conçu comme un artefact mobile, à savoir que la combinaison des panneaux, horizontalement et verticalement, peut générer plus de 30'000 permutations. Son aménagement statique contrarie directement les velléités de l'artiste de penser la nation de manière versatile et participe pleinement de la réflexion.

L'EXPOSITION ÉTATSUNIENNE

Art in Motion: Ecuador Unframed a été conçue par les professeurs Tatiana Botero et Carlos A. Jáuregui, du Département de Langues et Littératures romanes de l'Université de Notre Dame (Indiana). Montée une première fois au Notre Dame Center for Arts and Culture en septembre 2014, l'exposition a été reprise dans cinq universités étatsuniennes. Depuis juin 2015, elle est également devenue une installation permanente à la Capilla del Hombre à Quito, aux côtés du mural monumental *Ecuador* encadré. *Art in Motion: Ecuador Unframed* est composé d'une reproduction statique du mural, d'une application interactive sur tablette Ipad permettant à chaque visiteur de manipuler les cinq panneaux et de les permuter selon son envie, d'un film présentant les recherches menées à l'Université de Notre Dame autour de l'œuvre et de son exploitation pédagogique, ainsi que d'un poster explicatif en anglais rédigé par Carlos A. Jáuregui, et traduit en espagnol et en quechua.

SON ALTER EGO EUROPÉEN

À Genève, lors des séances préparatoires, il est apparu nécessaire de mettre en exergue la mobilité perdue de l'œuvre encadrée. La reproduction du mural, à l'échelle, devenait donc la pièce centrale de l'exposition. En s'exposant pour la première fois en Europe, l'installation était saisie par un nouveau changement de perspective. Celui-ci interrogeait différemment l'œuvre au sujet des problématiques identitaires et cela à un moment sensible de l'histoire occidentale où la logique des murs et des frontières reprenait le dessus. Il semblait donc primordial de mettre en évidence, à travers la muséographie, l'immobilisation forcée, au fil de l'histoire politique et idéologique du pays, des cinq panneaux d'*Ecuador* dans un cadre doré qui figeait l'œuvre. Cette

muselière artistique entravait la permutation des panneaux et, indirectement, la possibilité de penser la diversité et l'identité de la nation équatorienne.

En tant que conceptrice de l'exposition genevoise [Fig. 1], j'ai donc établi le projet de reconstruction et adaptation de l'exposition étatsunienne en suivant deux axes que l'on peut résumer ainsi:

CONTRAINTES

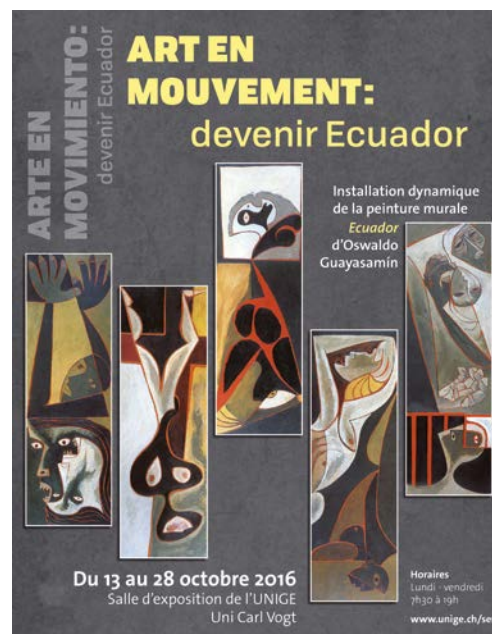
1. Reproduire le tableau à l'échelle et dans l'état où il est présenté à Quito
2. Pouvoir utiliser l'application pour la mise en mouvement et en faire une expérience unique pour le visiteur actif comme pour les visiteurs passifs
3. Une exposition dynamique, accessible et esthétique
4. Gestion des quatre langues (anglais, espagnol, quechua et français)
5. Un budget serré

MISE EN ESPACE

- a. Espace avec les panneaux explicatifs
- b. La vie de Guayasamín (texte labyrinthe de photos)
- c. Un film sur la construction de la Capilla del Hombre
- d. Un espace dédié à l'exposition de Notre Dame (brochure, film, poster)
- e. Une reproduction grandeur nature du mural
- f. Une reproduction dynamique du mural
- g. Une zone de médiation et de jeux

LA MISE EN ESPACE

Oswaldo Guayasamín, bien qu'étant l'un des artistes expressionnistes sud-américains les plus importants du XX^e siècle, n'est pas une figure connue du grand public européen. Il fallait donc présenter le peintre avant de dévoiler la pièce centrale de l'exposition. La visite débutait par un espace semi-fermé, soustrayant la reproduction du mural aux regards [Fig. 2]. Des textes permettaient d'y découvrir Guayasamín en tant qu'homme, artiste et figure publique, et des photographies le représentaient dans l'intimité, en train de peindre ou en compagnie de personnalités de renom. La manipulation de reproductions, au format carte postale, de plusieurs portraits, composés par la main du maître, de figures internationales comme François Mitterrand, Caroline de Monaco ou Fidel Castro permettait une approche plus participative de la découverte de l'artiste [Fig. 3]. Plus encore, elle visait à stimuler le questionnement des visiteurs sur les liens entre art et pouvoir.



[Fig. 1]

Affiche de l'exposition.
Université de Genève

Le principe de mobilité, qui sous-tendait l'exposition, était concrétisé par un accrochage aérien des photographies. Des cadres transparents suspendus au plafond flottaient dans l'espace. Les suspensions vacillaient avec le mouvement des visiteurs et donnaient une sensation de légèreté à la pièce. Elles créaient également une frontière poreuse et quasi invisible avec un espace de projection où un film montrait la genèse de la construction de la Capilla del Hombre, l'un des derniers projets sur lesquels Guayasamín travailla inlassablement sans pouvoir le voir achevé. Construit à Quito, ce monument séculier est dédié à l'unité latino-américaine et aux luttes pour la dignité humaine.

En contournant un rideau opaque, le visiteur découvrait ensuite une reproduction, à l'échelle, du mural (voir photo p. 9). L'œuvre imposante dévoilait sa force, sa présence et ses couleurs. À côté de ce tableau statique, une projection monumentale animée affichait de manière aléatoire les permutations possibles des cinq panneaux (voir photo p. 47). Le visiteur était alors invité à participer activement à l'expérience muséale en manipu-

lant virtuellement les panneaux sur une tablette ou écran tactile avec projection de l'image sur une paroi. Il proposait ainsi ses propres permutations et les partageait avec les autres visiteurs. En créant un mouvement, il devenait acteur de la réflexion sur les représentations d'une identité nationale qui devenait hétérogène, multiple et changeante, au gré de son interaction. Cette mise en dialogue de la création artistique et des nouvelles technologies permettait d'articuler les approches culturelles, les mathématiques, la technologie des médias, la pédagogie et l'informatique avec la célèbre fresque. Le dernier espace de l'exposition était dédié au visionnement de huit petits films tournés sur le sujet par l'Université de Notre Dame et à des documents, photos et informations sur l'exposition étatsunienne originale.

La durée relativement courte de l'exposition, du 13 au 28 octobre 2016, rendait les activités de médiation très importantes. Suite au vernissage, qui accueillit plus de 100 personnes dont les représentants de la Mission permanente de l'Equateur auprès de l'ONU à Genève, l'exposition était ouverte au public du lundi au vendredi. Trois visites guidées pour le grand public ont aussi réuni une soixantaine de visiteurs. Une après-midi de formation continue destinée aux enseignants d'espagnol des écoles secondaires du canton de Genève a été organisée par Dolores Phillipps-López, de l'Unité d'espagnol de l'Université de Genève, et par Tatiana Botero, de l'Université de Notre Dame, à la suite de laquelle plusieurs enseignants sont venus visiter l'exposition avec leurs élèves. Cette dernière a aussi été l'occasion d'une journée d'études intitulée *Culture, histoire et littérature autour de l'œuvre d'Oswaldo Guayasamín*, le 14 octobre 2016, réunissant spécialistes et étudiants, au cours de laquelle Carlos A. Jáuregui, Christian Büschges (Université de Berne) et Leonardo Valencia (Universidad Andina Simón Bolívar, Equateur) ont présenté des exposés, dont certains sont repris en partie dans ce numéro de *La Revista*. L'exposition devait finalement se clore après avoir accueilli plus de 750 visiteurs en deux semaines, et poursuivre son voyage européen à Zurich.

CONCLUSION

La création de cette exposition fut pour moi une expérience très enrichissante. En tout premier lieu, j'y ai fait la découverte d'un peintre que, malgré mes études d'histoire de l'art, je ne connaissais pas. Son œuvre m'a particulièrement touchée et j'ai été fascinée par son univers et son engagement politique.

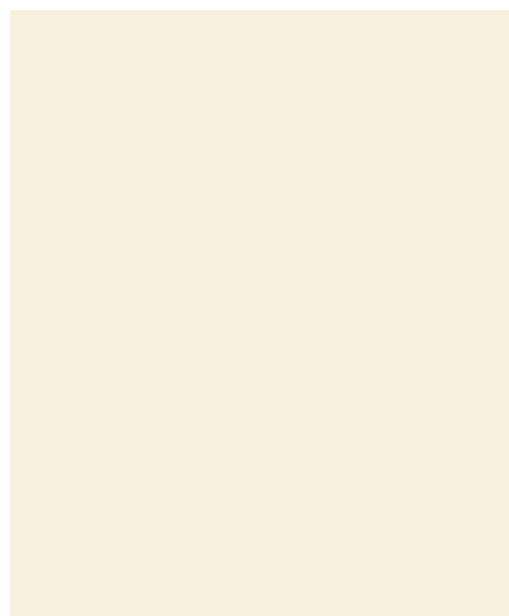
Il faut savoir que lors de la conception de la salle en 2014 et 2015, sachant que les budgets pour monter des expositions scientifiques à l'UNIGE seraient très réduits, voir quasi inexistant, j'ai fait l'acquisition d'un matériel technique et muséographique pérenne (lumières, beamers, écrans, Ipads, cadres, parois légères amovibles, vitrines, bancs, présentoirs et, bien sûr, outils). Ce matériel devait me permettre de conceptualiser des expositions de qualité tout en renouvelant les parcours et les concepts muséographiques dans un espace complètement modulable. *Art en mouvement: devenir* Ecuador était déjà la huitième exposition organisée dans ce lieu, et la crainte de ne pas arriver à renouveler suffisamment l'expérience muséale me taraudait. Toutefois, comme j'avais carte blanche et la confiance des trois chercheuses à l'origine du projet, la conception de l'exposition s'est faite assez naturellement et la création de différents espaces — ou stations — s'est rapidement imposée à moi: ils procuraient des temps d'arrêt diversifiés aux visiteurs, pareils à des interpellations mobilisant tantôt leur observation et leur écoute, tantôt leur intervention ludique et créative. L'accrochage aérien, de son côté, en invitant à une circulation plus libre, imprévisible et ondoyante se trouvait être en cohérence avec les concepts de mobilité, voire de négociation, qui régissaient l'installation dynamique de l'œuvre de Guayasamín visée par l'exposition. Le parcours que j'ai conçu pour les visiteurs a donc ainsi beaucoup évolué sur le papier avant d'être, lui aussi, figé dans sa version finale, version dont la réussite repose sans doute sur l'heureuse rencontre des conceptions artistiques et muséales. ◀



Fig. 2
Entrée (premier espace) de
l'exposition. Photo Mónica
Granda, visAgenève



Fig. 3
Manipulation des portraits
de personnalités peints par
Orwaldo Guayasamín. Photo
Mónica Granda, visAgenève.





CONJURA, SÍNTESIS Y DISGREGACIÓN EN EL MURAL *ECUADOR* (1952) DE OSWALDO GUAYASAMÍN

CARLOS A. JÁUREGUI

LITERATURA LATINOAMERICANA
Y ANTROPOLOGÍA, KELLOG INSTITUTE,
UNIVERSIDAD DE NOTRE DAME (EEUU)

RÉSUMÉ

Cet article analyse “*Art en mouvement - Ecuador de Guayasamín desencadré*” / “*Art en mouvement. Devenir Ecuador*”, une installation interactive de Ecuador “*Mural de movimiento*” (1952) d’Oswaldo Guayasamín (1919-1999), présentée dans plusieurs galeries et universités aux États Unis et en Suisse entre 2015 et 2016. La peinture murale, constituée de cinq panneaux mobiles, faisait originellement partie de *Huacayñán* (1952-1953), une collection de peintures de Guayasamín commandée par le gouvernement d’Ecuador. La collection — analogie esthétique équivalente au Premier Recensement National de 1950 — était conçue, dans le contexte d’une *idéologie du mestizaje*, comme un instrument esthétique de modernisation culturelle et comme une vitrine visuelle artistique de l’intégration harmonieuse des “Ecuadoriens”. Cet article soutient que la désorganisation de la peinture murale dans notre installation défie la logique combinatoire *mestiza*, et sert à *conjur*er une longue tradition de nationalisme équatorien qui concevait, et continue à concevoir, Ecuador comme une nation unitaire, métisse et hispanique.

ABSTRACT

This article analyzes “*Art in Motion-Guayasamín’s Ecuador Unframed*” / “*Arte en movimiento. Devenir Ecuador*,” an interactive installation of Ecuador “*Mural de movimiento*” (1952) by Oswaldo Guayasamín (1919-1999), presented in several galleries and universities in the United States and Switzerland between 2015 and 2016. The “mural,” made out of five moveable panels, was originally part of *Huacayñán* (1952-1953), a collection of paintings by Guayasamín, commissioned by the government of Ecuador. The collection — analogous aesthetic equivalent of the First National Census of 1950 — was conceived within the *ideology of mestizaje* as an instrument of aesthetic cultural modernization and as a visual artistic showcase of the harmonious integration of “Ecuadorians.” This article maintains that our installation’s disorganization of the mural challenges its combinatory *mestizo* logic, and, serves to *conjure* a long tradition of Ecuadorian nationalism that conceived, and continues to conceive, Ecuador as a unitary, mestizo and Hispanic nation.

RESUMEN

Este artículo analiza “*Art in Motion-Guayasamín’s Ecuador Unframed*” / “*Arte en movimiento. Devenir Ecuador*,” una instalación interactiva de Ecuador “*Mural de movimiento*” (1952) de Oswaldo Guayasamín (1919-1999), presentada en varias galerías y universidades de los Estados Unidos y Suiza entre 2015 y 2016. El “mural”, compuesto de cinco paneles móviles, originalmente fue parte de *Huacayñán* (1952-1953), una colección de pinturas de Guayasamín, comisionada por el gobierno de Ecuador. La colección — estética análoga al Primer Censo Nacional de 1950—, fue concebida dentro de la ideología del mestizaje como un instrumento de modernización cultural estética y como una suerte de suma estética de la integración armoniosa de los “ecuatorianos”. Este artículo sostiene que la instalación desorganiza el mural, desafía su lógica combinatoria *mestiza* y sirve para *conjurar* el nacionalismo ecuatoriano que concibió y sigue concibiendo al Ecuador como una nación unitaria, mestiza e hispánica.

Los humanizados no son [...] más que la secta de los alfabetizados, y al igual que en muchas otras sectas, también en esta se ponen de manifiesto proyectos expansionistas y universalistas [...E]l alfabetismo se volvió fantástico e inmodesto [...]. A partir de ahí los pueblos se organizaron como ligas alfabetizadas de amistad forzosa, unidas bajo el juramento [en torno] a un canon de lectura vinculante en cada espacio nacional. [SLOTERDIJK 2006: 24, 25]

Para Jesús Martín-Barbero

Este ensayo examina la muestra artística “*Art in Motion - Guayasamín’s Ecuador Unframed*” / “*Arte en movimiento. Devenir Ecuador*,” una instalación que intervino la obra plástica *Ecuador ‘Mural de movimiento’* (1952) de Oswaldo Guayasamín (1919-1999). “*Art in Motion*” se presentó en varias galerías y universidades en los EEUU y Suiza en 2015 y 2016 y hoy hace parte de la colección permanente de la Fundación Guayasamín en *La Capilla del Hombre*, donde se exhibe al lado del mural.¹

El mural de 1952 pretendía, según Guayasamín, ser la realización plástica nacionalista de la ideología del mestizaje que define gran parte de los discursos de identidad nacional en América Latina. Hoy ese mismo artefacto puede ser leído de otras maneras, incluso contra su teleología inicial a partir de la instalación mencionada. Este ensayo propone una lectura de la sobre-codificación nacionalista y sincretista del mural *Ecuador* y propone que éste materializa estéticamente sus contradicciones y objeta su propia propuesta ideológica. La intervención-instalación del mural nos sirve para desleer el nacionalismo ecuatoriano que concibió y sigue concibiendo a Ecuador como una nación unitaria, mestiza e hispánica, pese a las pertinaces objeciones de la realidad y las múltiples insurgencias que hoy contradicen ese Ecuador.

Es necesario hacer dos aclaraciones preliminares: primero, por *intervención* me refiero a múltiples mediaciones (teóricas, estéticas, mediáticas y materiales) que afectan la forma en que se exhibe y lee una obra de arte, situándola en la encrucijada hermenéutica del aquí y el ahora de la producción creativa de sentido. Esta intervención propicia una lectura a contrapelo, una descontextualización del mural para “arrancar nuevamente la tradición al conformismo que quiere apoderarse de ella” (BENJAMIN 2003: 75). La obra es extrañada de los contextos que la han sobredeterminado y es sustraída de sus dispositivos de exhibición histórica, para desestabilizar las fijejas que inevitablemente produjo su canonización.

Segundo, decimos *mural* siguiendo la caracterización genérica enunciada por el título bilingüe de la obra —*Ecuador ‘Mural de movimiento’ / Ecuador ‘Moving Mural’*— pero conscientes de la paradoja de esta *en-generación*. Como señala Jacques Derrida, el título que declara el género de la obra participa en, pero no pertenece a, la obra misma (DERRIDA 1980: 63, 66-74). El “mural” intervenido no está hecho sobre un muro, ni anclado al mismo con un propósito de permanencia. Por el contrario, está compuesto de cinco paneles móviles que pueden reacomodarse para formar distintos murales en lugares diversos [Fig. 1]. Tanto el oxímoron “Mural de movimiento,” en español, como su versión no-equiva-



Fig. 1

lente en inglés, "Moving Mural", denotan una aspiración dinámica que desafía la designación de género. Un mural movable es al menos en principio un mural sin fijación a un muro; un mural paradójico; un *mural no-mural*. Ciertamente la obra conceptual y materialmente despliega esta potencia de devenir que anuncia el título: la cita de lo nacional desliza la fijeza (i.e., Ecuador) en una línea de fuga ("mural de movimiento"). En otras palabras, el título —especialmente a la luz de la instalación "Art in Motion"— cita tanto la fijación como la desestabilización de la fantasía identitaria nacional.

La intervención–instalación de *Ecuador 'Mural de movimiento'* es resultado de un diálogo interdisciplinario que entrecruza la teoría cultural, las matemáticas, la digitalización y visualización mediática, y la programación computacional, para producir una exposición interactiva que recoge la aspiración dinámica que anuncia el título del mural.²

Antes de discutir la instalación, este ensayo quiere ofrecer una visión general de la colección *Huacayñán* a la que pertenece el mural *Ecuador*, presentando brevemente sus conexiones históricas con la ideología del mestizaje, su relación paradigmática con las políticas estatales de cultivo y modernización de la población, y las resistencias que la obra misma ofrece a sus sobredeter-

minaciones sincretistas. Luego expondrá cómo *Ecuador*, el mural, *conjura* la disgregación, heterogeneidad y antagonismos de Ecuador, la nación imaginada, mediante la apelación sincretista de la identidad nacional, pero, al mismo tiempo, frustra esa aspiración de síntesis mediante la proliferación del sentido, la fuga y el retorno de la diferencia. Veremos cómo los espectros conjurados regresan a inquietar el presente y a desordenar la imaginación del futuro.

Basados en la potencia de devenir de la obra y en la instalación mencionada, a lo largo de este ensayo sostenemos la hipótesis de la tendencia multiplicadora (no unificadora) que tienen los procesos combinatorios: todo proceso de reducción sincrética de multiplicidades, al conjurar los antagonismos de lo plural, frecuentemente produce renovadas formas de multiplicidad y diferencia que desafían la unidad pretendida. Esta hipótesis —que podríamos llamar la *paradoja disgregadora de la síntesis*— es resultado del examen de las posibilidades combinatorias y proliferación de las permutaciones del "mural".³

HUACAYÑÁN

Ecuador 'Mural de movimiento' / Ecuador 'Moving Mural' (1952) es la pieza central e icónica de *Huacayñán / El camino del llanto / The Way of Tears*, la primera gran exhibición de Guayasamín (en adelante, simplemente *Huacayñán*). *Huacayñán*, que incluye 103 pinturas además del mural, fue organizada en torno a tres temas étnicos —indígena, mestizo y negro— cada uno caprichosamente asociado a un paisaje: los indios a las montañas, los mestizos a la ciudad de Quito, y los negros a la selva tropical. Cada tema étnico nomina un subconjunto.

La colección fue comisionada por el gobierno de Ecuador para representar la unidad mestiza de la nación en un momento en que el gobierno ecuatoriano adelantaba un ingente proceso de modernización política, económica y cultural (GUAYASAMÍN 1953).⁴ Así, *Huacayñán*, con su denominación trilingüe, en quichua, español e inglés, y su apelación explícita a la heterogeneidad étnica y cultural del Ecuador, representa una suerte de re-edición modernista de la ideología del mestizaje que trata de negociar los antagonismos internos de la cultura nacional en medio de las crisis de los proyectos modernizadores y que, además, articula, con más o menos suerte, una serie de localismos con los flujos globales del mundo de la Postguerra. El deslizamiento lingüístico en el título (del quichua al español y finalmente al inglés) anuncia esa articulación: la obra inserta el arte ecuatoriano en el mercado artístico internacional. *Huacayñán* a un mismo tiempo avanza un proyecto de homogeneización sincretista y trata simbólicamente de sincronizar al Ecuador con los tiempos globales. Sin embargo, la lectura *a contrapelo* que proponemos y especialmente la intervención que representa la instalación "Art in Motion" invitan a que la obra —concebida como *conjuro estético* moderno y nacionalista de lo heterogéneo y antagónico— sea vista como una *conjura* de los malestares de la modernidad y, más importante aún, de los procesos de modernización impulsados por el Estado ecuatoriano a mediados del siglo XX. Nos referimos a *conjura* en el múltiple sentido derridiano; esto es, a la invocación y exorcismo (*conjuro*) y, también, a la confabulación política o regreso del espectro (*conjura*). Como veremos, el *conjuro* sincretista y nacionalista, al tratar de exorcizar la disgregación y los antagonismos, termina convocando esos mismos espectros y produciendo la mencionada *paradoja disgregadora de la síntesis*.⁵



Fig. 2



Fig. 3

La colección a la que pertenece el mural, y de la cual el mural es supuesta síntesis, fue encargada a Guayasamín durante la administración del presidente Galo Lincoln Plaza Lasso de la Vega (1948-1952), por Benjamín Carrión (1897-1979) y la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), la más importante institución pública

de gestión cultural en el Ecuador.⁶ No es casual que Carrión, conocido como el zar de la cultura ecuatoriana, aparezca en uno de los tres retratos de la colección [Fig. 2]. Carrión es una de las tres figuras nominadas de una colección en la que las identidades son más bien colectivas y anónimas. Los otros dos son el padre del pintor y Guayasamín mismo, mestizo y con el trasfondo étnico de su propia obra [Fig. 3]: en efecto, en el autorretrato, detrás de la figura de Guayasamín, vemos cuadros de figuras indígenas; propiamente espectros de los cuerpos ausentes que *Huacayñán* conjura.

Dos mitos deben despejarse: uno impulsado por el propio Carrión, quien afirmó en varias ocasiones que él había descubierto a Guayasamín a finales de los 1940, cuando el pintor era un soñador desconocido, y que de ese descubrimiento fortuito y visionario del mecenaz había surgido *Huacayñán*. Como señalé en otros ensayos, el “descubrimiento” de Guayasamín, si se nos permite esa odiosa expresión, se debió a la intervención de Nelson Rockefeller, quien en 1942 compró varios de sus cuadros y lo invitó a visitar y exponer en los Estados Unidos.⁷ El otro mito, impulsado por Guayasamín y algunos de sus críticos, nos habla de un artista más o menos consagrado, que a fines de 1949 pide un préstamo a la Casa de la cultura para terminar un gran proyecto enteramente concebido por él y prácticamente terminado. Sabemos que Carrión se interesó en Guayasamín desde

1945 y lo invitó a varias exposiciones de la CCE desde entonces. Además, le comisionó un importante mural en 1948 [Fig. 4] y, finalmente, le encargó la colección *Huacayñán* en 1951. El contrato entre Guayasamín y la Casa de la cultura ecuatoriana (abril 27, 1951), que recientemente encontré entre los papeles del pintor [Fig. 5], nos ayuda a entender que el Estado ecuatoriano, mediante la CCE, intervino de manera determinante en la realización de *Huacayñán*.⁸ El testimonio de la artista belga Luce Deperon (1928-2014), amante de Guayasamín entonces y, a quien entrevisté en 2012, indica que —pese a lo que decía el autor— no hubo proyecto antes de la intervención de Carrión, cuyo rol como gestor gubernativo de política cultural fue tanto conceptual como económico.⁹ Ahora bien; ¿por qué el Estado patrocinó la creación de 100 cuadros? Hay una larga tradición de comisión y patrocinio de las artes desde el poder. Sin embargo, *Huacayñán* no obedece al simple patronato de las artes, sino a una moderna *ratio gubernativa*.

En 1948 asume el poder Galo Plaza Lasso, cuyo gobierno encargó *Huacayñán*. Ecuador enfrentaba una profunda crisis, producto de la guerra con el Perú y de la pérdida de gran parte del territorio nacional, y de siete años de incertidumbre económica, gobiernos caóticos e interrumpidos, varias constituciones políticas y una clara sensación de fracaso entre las elites. La gobernabilidad era antes que una realidad, una aspiración



Fig. 4

C O N T R A T O

Fig. 5

BENJAMIN CARRION, Presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, por una parte, y por otra, Oswaldo Guayasamín Pintor y Escultor, acuerdan celebrar el siguiente contrato:

PRIMERO.- La Casa de la Cultura Ecuatoriana auspicia la Exposición de Pintura y escultura que realizará el señor Oswaldo Guayasamín, después de diez y seis meses contados desde la presente fecha.

SEGUNDO.- El señor Oswaldo Guayasamín presentará su Exposición denominada Huacayñán (El Camino del Llanto), compuesta de ciento un obras de pintura y escultura, en diferentes tamaños. Las obras serán pintadas al fresco, óleo y témpera, y las esculturas serán realizadas en madera.

TERCERO.- La Casa de la Cultura entregará al señor Guayasamín la cantidad de Veinte Mil Suces, por resolución del Directorio de la Institución, en sesión del 6 de abril del presente año, en la siguiente forma:

- a) DIEZ MIL SUCRES, de contado, en el momento de la suscripción del presente contrato;
- b) CINCO MIL SUCRES, después de seis meses, a contarse de la presente fecha; y
- c) LOS CINCO MIL SUCRES, restantes, después de un año, a contarse de la fecha de hoy.

CUARTO.- El señor Oswaldo Guayasamín, resarcirá la cantidad de VEINTE MIL SUCRES, con que le anticipa la Casa de la Cultura Ecuatoriana para realizar su Exposición, en obras de pintura y escultura, en el momento en que dicha Exposición se haya inaugurado.

La Casa de la Cultura, por intermedio de Comisionados Especiales, seleccionará las obras que le interesen, y los precios se fijarán de común acuerdo entre los comisionados de la Institución y el señor Oswaldo Guayasamín, teniendo en cuenta los precios que la Casa de la Cultura ha pagado en compras similares.

QUINTO.- El señor Oswaldo Guayasamín, para garantizar el cumplimiento de sus obligaciones y especialmente la devolución de los VEINTE MIL SUCRES, con que le anticipa la Institución, deposita en el Museo de la Entidad, diez óleos de distintos tamaños, de los cuales es autor, los mismos que le serán devueltos para la Exposición y en el momento en que el señor Oswaldo Guayasamín haya resarcido con sus obras los Veinte Mil Suces entregados por la Casa de la Cultura, de acuerdo a la cláusula cuarta del presente contrato.

SEXTO.- El señor Guayasamín presenta la garantía personal del señor Doctor Pío Jaramillo Alvarado, quien suscribe además el presente contrato.

SEPTIMO.- En caso de que el señor Oswaldo Guayasamín no cumpliera con sus obligaciones previstas en las cláusulas del presente contrato, se someterá a lo previsto en las Leyes respectivas.

Para constancia firman el presente contrato, por sextuplicado en Quito, a veintisiete de Abril de mil Novecientos cincuenta y uno.

BENJAMIN CARRION
Presidente

OSWALDO GUAYASAMIN

PÍO JARAMILLO ALVARADO

constantemente desafiada por la polaridad regional (de Quito, Guayaquil y Cuenca) y por enormes disparidades políticas, económicas y culturales, conflictos partidistas, una miríada de insurgencias indígenas y numerosos brotes de descontento popular. El territorio nacional no estaba interconectado, no había un lenguaje común, y más de la mitad de la población no sólo no hacía uso de la moneda nacional, sino que tampoco era interpelada de manera efectiva ni por el Estado, ni por los medios de comunicación masiva. Asimismo, más de dos terceras partes de los ecuatorianos estaban constitucionalmente excluidos de la política nacional. Recordemos que en Ecuador la constitución de 1945 (informada por el indigenismo) y luego la de 1946 (orientada claramente por la ideología del mestizaje) reiteraron una larga historia de restricciones letradas de la ciudadanía y excluyeron a los analfabetos y a los hablantes de lenguas indígenas de la comunidad política. Hasta 1979, sólo podían votar quienes sabían leer y escribir; el artículo 17 de la constitución de 1946 rezaba: “Todo ecuatoriano, hombre o mujer, mayor de dieciocho años, que sepa leer y escribir, es ciudadano, y, en consecuencia [...] puede elegir y ser elegido o nombrado funcionario público” (CONSTITUCIÓN DE 1946).

Desde mediados de la década de 1940, se llevan a cabo varios intentos de “ecuatorianización” de la población que incluyen campañas de higiene y alfabetización, iniciativas de educación y de fomento cultural, y políticas de intervención macroeconómica (modernización de la economía, proletarianización del campesinado, desarrollo de sectores agrarios y fomento de una economía de exportaciones).

El conjunto *Huacayñán* fue comisionado por el gobierno del Presidente Plaza Lasso, que por entonces impulsaba una política cultural nacionalista y modernista y adelantaba un ambicioso plan de modernización de la economía y de la población de Ecuador. Nacido en Nueva York, hijo de otro presidente del Ecuador (Leónidas Plaza), y heredero de una antigua familia hispánica de terratenientes, Plaza Lasso representaba el estrabismo progresista de una elite liberal, que tenía un ojo puesto en los procesos de internacionalización de la postguerra y otro en los tiempos supuestamente arcaicos y *profundos* que desafiaban esta aspiración modernizadora.¹⁰ El presidente hablaba varios idiomas, incluyendo el quichua, que aprendió de sus niñeras y sirvientes indígenas cuando era niño. Estudió agricultura, economía y diplomacia en la University of Maryland, Berkeley y Georgetown, respectivamente. Fue embajador de Ecuador en Washington (1944-1946) y —después del breve gobierno populista de José María Velasco Ibarra, dos constituciones consecutivas (1945, 1946), y tres presidentes en un solo año— Plaza Lasso fue elegido en 1948. Fue el primer mandatario en tres décadas que pudo terminar

su mandato. Plaza Lasso era un tecnócrata que no sólo creía en el progreso como una idea abstracta, sino que implementó una serie de políticas liberales de modernización, incluyendo el primer censo nacional en 1950 — sobre el que volveremos— programas de administración de la salud pública, planes de fomento del ahorro y el consumo entre las comunidades indígenas, y políticas de desarrollo agroindustrial del sector bananero que llevaron a Ecuador a convertirse en el primer exportador mundial de la fruta. Ecuador pasó de exportar aproximadamente 99.6 mil toneladas métricas de banano en 1946, a 246.5 mil toneladas en 1951, y 492.2 mil en 1954 (LARREA, ESPINOSA Y SYLVA 1987). Juntamente, con este salto a la modernidad capitalista agroexportadora, el Estado asumió la tarea de sincronizar económica, cultural y políticamente a las grandes “mayorías arcaicas” (léase *indígenas*) con la modernidad cultural, tal y como la definía una elite letrada e hispánica.

Así que, conjuntamente con la modernización agroindustrial e internacionalización de la economía, el gobierno de Plaza Lasso promovió políticas del cultivo humanista para el “desarrollo” de una identidad cultural nacional a través de programas de alfabetización y de fomento de las artes y las humanidades. En su ensayo “Normas para el parque humano” (1999), Peter Sloterdijk señala que el humanismo es “una telecomunicación fundadora de amistad por medio de la escritura” o, lo que es lo mismo, una forma de cultivo de los hombres y de la humanidad plena mediante ciertas prácticas de lectoescritura. La implicación, aún no explícita en ese ensayo de 1999, es que la biopolítica que asociamos a intervenciones estatales, paraestatales o privadas de la vida biológica (por ejemplo, higiene y salud pública) no es separable del cultivo de lo que se llama de manera genérica “humanitas” y *humanismo* (SLOTERDIJK 2006: 19, 34).¹¹ La biopolítica siempre ha estado acompañada de formas de intervención y cultivo cultural. Decir *cultivo cultural de la vida* implica, por supuesto, una suerte de hiper-pleonasma pues la cultura es cultivo, y siempre lo es de la vida. Creo que no son menos biopolíticos los cálculos sobre la alfabetización e intervención educativa, que los cálculos demográficos y campañas de vacunación o reducción del consumo de azúcar, pues en todos esos casos se despliegan cálculos y políticas orientadas a hacer vivir de cierta manera, a gobernar poblaciones, interviniendo sus formas de la vida.

El gobierno de Plaza Lasso impulsó una política cultural antropomórfica; esto es, para la formación de hombres plenos, culturalmente hispánicos, ciudadanos, trabajadores y consumidores. Esta tendencia de gobierno, típica en América Latina durante gran parte del siglo XX, está asociada tanto al *ariélismo* que inauguran Rubén Darío y José Enrique Rodó, como al populismo

cultural de la Revolución mexicana que ejemplifica el modelo de *democratización de la cultura* de José Vasconcelos.¹² Benjamín Carrión se imaginó a sí mismo como el Vasconcelos del Ecuador. Por supuesto que no hay nada menos democrático que la idea de democratizar la cultura, y para la época en que Carrión lo hacía, Vasconcelos ya proclamaba un pensamiento francamente reaccionario y antipopular. Pero el punto aquí es que, desde mediados de la década de 1940, Carrión emuló al “primer” Vasconcelos, y que el muralismo mexicano le sirvió al ecuatoriano de modelo, como puede apreciarse en el mural *El incario y la conquista* (ca. 1949) —éste sí fijado en la pared—, encargado por Carrión a Guayasamín para el salón principal de la Casa de la Cultura Ecuatoriana [Fig. 4]. En *El incario y la conquista*, el presente nacionalista cita la conquista y la sincronización colonial de las poblaciones indígenas del siglo XVI como cosas ajenas y no como lo que son: las condiciones de posibilidad no sólo de la nación, sino de la cita misma. El mural de Guayasamín en la CCE, en términos afectivos, invita a una anagnórisis mestiza coincidente con el encargo de Carrión, quien estaba interesado en el arte de la revolución, pero no en una revolución.

Guayasamín, al igual que los muralistas mexicanos, era no sólo un artista, sino un agente de políticas culturales estatales para la producción humanista de la ciudadanía plena y la modernidad nacional. El arte y las humanidades en general fueron considerados como instrumentos de una pedagogía sincretista; formas de pastoreo estético; lo que equivale a decir que se desplegaron como antropotécnicas modernizadoras de las “masas incultas.” No sólo las letras, sino además las artes, conjurarían la barbarie, cultivarían ciudadanos y producirían la anagnórisis cultural de una población que, propiamente hablando, no era aún ecuatoriana sino por ecuatorianizar. Este procedimiento aparentemente inclusivo depende de un presupuesto excluyente: la definición de ciertas poblaciones como premodernas, incultas, arcaicas, ignorantes y prenales. La constitución ecuatoriana de 1946 desplegó diversos dispositivos aporéticos de in(ex)clusión como la restricción *letrada* de la ciudadanía, al tiempo que la propuesta de su ampliación mediante la alfabetización: “Tanto la enseñanza oficial como la particular prestarán especial atención a la raza indígena. [...] c) Propender eficazmente a la cultura del indígena y del campesino” (CONSTITUCIÓN DE 1946: ARTS. 172, 174). El propósito de la Casa de la Cultura y la razón gubernativa de *Huacayñán* fue, entonces, la antropomorfosis de poblaciones deficitarias que requerían de la intervención del Estado para producirse en plenitud. Por supuesto que la capacidad de interpelación del arte estatal —a lo Rivera o a lo Guayasamín— tiene enormes limitaciones en la era de los medios de comunicación. Comparativamente hablando,

las Bellas Artes son tecnologías relativamente inefectivas —o al menos marginales— de producción de lo humano; instrumentos débiles en términos biopolíticos; cartas sin *destinatario efectivo*, diría Sloterdijk; o, como sostuvo quince años antes que el filósofo alemán, Jesús Martín Barbero, en español y desde Colombia, estamos frente a mediaciones restringidas y subculturales en una época de medios y cultura masiva (MARTÍN BARBERO 1998).

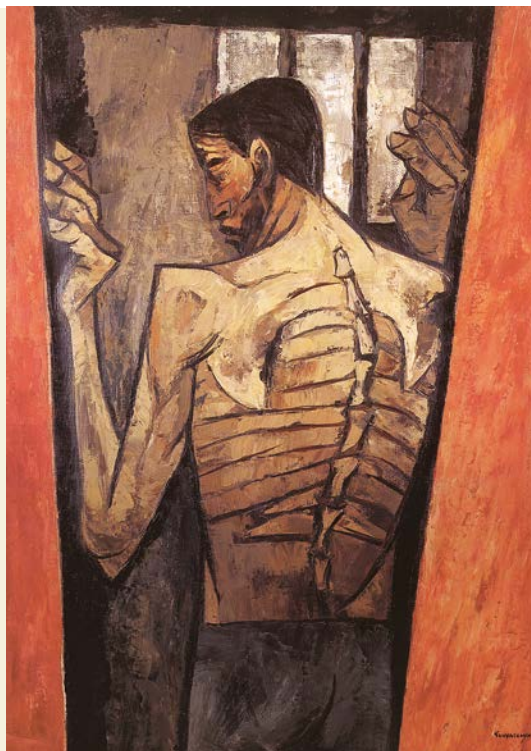
La “época del Humanismo nacional burgués” entra en crisis en la postguerra, porque “el arte de escribir” e interpelar desde la alta cultura literaria “ya no podía ser suficiente para mantener unidos los vínculos telecomunicativos entre los habitantes de la moderna sociedad de masas” (SLOTERDIJK 2006: 27, 28). Pero, en medio de los estertores de ese modelo, cuando Pedro Infante convoca la mexicanidad de manera más efectiva que Octavio Paz, el humanismo trata de reciclarse mediante bibliotecas populares de clásicos de la literatura universal y nacional, campañas masivas de alfabetización y “culturización” y el despliegue público de un *arte nacional popular*.

Durante el gobierno de Plaza Lasso y por casi tres décadas, Benjamín Carrión fue el encargado de diseñar e implementar la mayor parte de la política cultural del Estado. Mediante la CCE, Carrión le encargó a Guayasamín pintar el nuevo *Ecuador*: una nación mestiza y unificada *por venir*, mirando hacia un futuro de armonía, prosperidad y progreso. Carrión declaró en varias ocasiones que *Huacayñán* representaba una síntesis de las diferencias del Ecuador, como vemos en esta cita de su introducción al catálogo:

análisis plástico de una tierra múltiple y de los diversos tipos de hombre que la habitan. Síntesis emocional, intelectual, pero sobre todo síntesis pictórica [...] del pueblo que vive en este trópico. [...] Aquí están Guayasamín y sus cien cuadros. En ellos están sus hombres y las mujeres, las flores y las montañas y los niños de esta tierra. Sus selvas misteriosas, su geografía de catástrofe. La naturaleza y la vida conjugadas.¹³

A mediados del siglo XX, la ideología del mestizaje funcionaba como una suerte de lenguaje despolitizado para hablar de política y nación en América Latina. Discursivamente equivalía a la inclusión abstracta de todo el mundo y a la exclusión concreta de las mayorías: los indios y los negros, los pobres, los analfabetos, etc.¹⁴

Siguiendo el método paradigmático de Foucault explicado por Agamben en *Signatura rerum* (AGAMBEN 2009), podemos aproximarnos a *Huacayñán* como un paradigma o ejemplo sin totalidad que, junto con otros



Figs. 6, 7

ejemplos, permiten formular analógicamente un contexto de inteligibilidad más amplio, el cual, en este caso, resulta ser la *totalización mestiza*. En otras palabras, *Huacayñán* es un ejemplo sin totalidad que hace inteligible un proceso histórico amplio y diverso que podríamos llamar de *recolección sincretista de lo disperso*. *Huacayñán* no es inteligible gracias a un “contexto histórico” ya dado, sino que contribuye paradigmáticamente a formular y hacer inteligible ese contexto. Así, la colección de pinturas puede ponerse en relación analógica con una colección jurídica (la constitución política) o con una re-colección de información estadística (un censo) o una campaña de alfabetización (esto es, un intento de formar una colectividad letrada) o con un colectivo socio-cultural (la nación). El estudio de estos paradigmas diversos permite pensar una gramática común que no precede a sus ejemplos. Estos paradigmas sin totalidad *a priori* pueden ser interrogados entre sí; en este caso, respecto de la *cuenta totalizante* que cada uno impulsa. La analogía nos permite ver en esas cuentas —Constitución, censo, campaña de alfabetización, conjunto pictórico y nación— ejemplos

de cálculos sincréticos y proyectos de sincronización y cultivo humanista. De esa misma manera analógica, el conjuro estético de *Huacayñán*, que emplaza y conjura a los monstruos mediante una fantasía mestizadora, sirve como paradigma de inteligibilidad de la *paradoja disgregadora de la síntesis*; esto es, de los procesos de reducción sincrética de multiplicidades que, al conjurar los antagonismos de lo plural, producen una y otra vez reiteradas formas de multiplicidad y diferencia contra las pretensiones de unidad.

El “Primer Censo Nacional de 1950” (contemporáneo de *Huacayñán*) hizo la cuenta estadística de la población ecuatoriana, excluyendo explícitamente la raza como categoría de clasificación.¹⁵ En los años previos al Censo, se discutió en toda Latinoamérica sobre las denominaciones *indio* e *indígena*, buscando una alternativa a las categorías raciales genéticas. Para algunos, lo indígena estaba definido no por nociones biológicas sino por prácticas lingüísticas y culturales y ciertas marcas de cultura material (GAMIO 1916, 1942, 1966). Para otros, se



Fig. 8

trataba de encontrar nociones prácticas que sirvieran en los planes de mejoramiento social educativo y de bienestar social (LEWIS Y MAES 1945). Un sector importante acogió una noción de indigenidad lingüística-cultural (I.E., CASO 1948). En Ecuador, el indigenista Pío Jaramillo Alvarado impulsó una definición de lo indígena basada en ciertos condicionamientos de clase y cultura. Para Jaramillo, la noción misma de *indio* era racista y la de *indígena* servía para designar una población rural, oprimida, desposeída, afectada por condiciones de atraso, e incapacitada para ejercer sus derechos por sí misma (1946, 1949).¹⁶ Más allá del deseo de distanciarse de nociones eugenésicas y racistas, estas nuevas concepciones de lo indígena seguían viendo las formas de vida de ciertas poblaciones como obstáculos de la modernidad. De hecho, se hablaba del “problema indígena,” frase que en sí misma suponía una enunciación otrificadora e implicaba que era necesario y deseable una solución de dicho “problema”. Ahora bien, no nos llamemos a equívocos; la solución del “problema” no era otra que su borradura; esto es, la des-indianización de los indios, mediante el mestizaje, su transformación o antropomorfosis y su in(ex)clusión biopolítica.

En el Censo de 1950 no se hicieron preguntas sobre identificaciones raciales. Todos los ecuatorianos fueron considerados mestizos. Evidentemente la ideología del mestizaje informaba este sorprendente desvanecimiento de la raza. El Censo coincidió, además, con “la campaña promovida por antropólogos culturales norteamericanos y la UNESCO [en 1949-1950] que buscaba restringir el uso de la categoría de raza” argumentando que ésta “no era un hecho biológico sino un mito social” históricamente entreverado con el racismo y con los horrores de los campos de concentración (PRIETO 2004: 185, 199, 219). El *estado mestizo*¹⁷ ecuatoriano llevaba a cabo una operación estadística determinada por el deseo político de una homogenización modernizadora; hacía un conjuro demográfico de la raza. El Censo declaraba la entrada del Ecuador a una modernidad sin razas, o a una modernidad en la que la noción de raza era flexible y definida culturalmente y, por lo tanto, susceptible de mejoramiento a través de gestiones gubernamentales.

En lugar de razas, el Censo medía lo que hoy llamaríamos temporalidades culturales (analfabetismo, higiene, vivienda, escolaridad, uso de calzado, uso de lenguas “no modernas” o indígenas, costumbres insalubres como dormir en el piso, etc.), en relación con áreas geográficas (sierra, costa, ciudad, campo, selva, etc.). Nótese que el orden étnico-geográfico implícito en el Censo es análogo al que encontramos en cada serie étnica de *Huacayñán*: indígena / montaña, mestizo / Quito y negro / selva [Figs. 6, 7 y 8]. El Censo contabilizaba las marcas de “atraso” e identificaba elípticamente poblaciones culturalmente deficitarias y áreas geográficas que serían objeto de intervención antropomórfica y sincronización.

Recordemos que una forma culturalista común para hablar de raza en América Latina —particularmente en relación con los pueblos indígenas— es el lenguaje de las multi-*temporalidades* y el rezago cultural, educativo, sanitario y económico. Como en el caso de nociones genéticas de raza, este discurso culturalista hablaba de *atavismos*, *evolución*, *mejoramiento* y *degeneración*, sólo que lo hacía usando términos racialmente blandos, hablando de *atrasos* y *avances*, de *adelantos* y de *retrocesos*, así como de poblaciones maleables. Pero los destiempos de la modernidad —insurgentes y obstinados— son teratológicos y su sincronización siempre es racial.

El presupuesto homogenizador doble del Censo —que Ecuador era una nación y que todos los ecuatorianos eran mestizos— se vio desafiado por la irrupción de las marcas de un Ecuador “primitivo” y pre-moderno que el propio censo buscaba y encontraba; esto es, el Censo registraba un Ecuador no alfabetizado, descalzo, hablante de “dialectos” ... todos estos, eufemismos para hablar de lo “indígena.”

Un levantamiento indígena contra el Censo en la provincia de Chimborazo le recordó al presidente Galo Plaza Lasso que en la cuenta nacional los que no cuentan —porque son in(ex)cluidos— se resisten a ser contabilizados. La insurrección contra el Censo, vista como ejemplo de ingobernabilidad e ignorancia, obligó al presidente a intervenir personalmente y a practicar su quichua en complejas negociaciones con las comunidades. Plaza Lasso fue uno de los más asiduos apologistas del mestizaje no racial. Sin embargo, defendiendo el Censo, hizo evidente la racionalidad biopolítica y racial de la recolección demográfica cuando declaró: “El Censo no es para mandar hombres a la guerra ni para quitar los animales; es para saber especialmente *cuántos son los indígenas en el país* y en cada parcialidad, para proporcionarles más tierras, atenderles en cualquier enfermedad y *mejorar sus condiciones de vida actuales*.”¹⁸ Esta misma *razón biopolítica* había sido propuesta antes por el Programa de *Alianza Democrática Ecuatoriana* (1944):

Las tres cuartas partes de la población ecuatoriana son de indios y montubios. [...]. Sabemos que [éstos] necesitan vivir como hombres, en casas y no en chozas; dormir en camas; comer alimentos de veras; usar las herramientas que pueden proporcionar el adelanto técnico de nuestro siglo; beneficiarse de las ventajas de la medicina y de la higiene; vestirse como hombres de nuestro tiempo y de nuestra cultura. [...] Incorporar al indio y al montubio a la vida nacional, dándoles la oportunidad de vivir como humanos en el siglo XX, significa convertir las tres partes de la población ecuatoriana en productores y consumidores [...] para extirpar definitivamente lo negativo [...] en lo fisiológico, espiritual, social, económico y político” (Programa de Alianza Democrática Ecuatoriana, ADE, 1944 “Incorporación del indio y del montubio a la vida nacional”).¹⁹

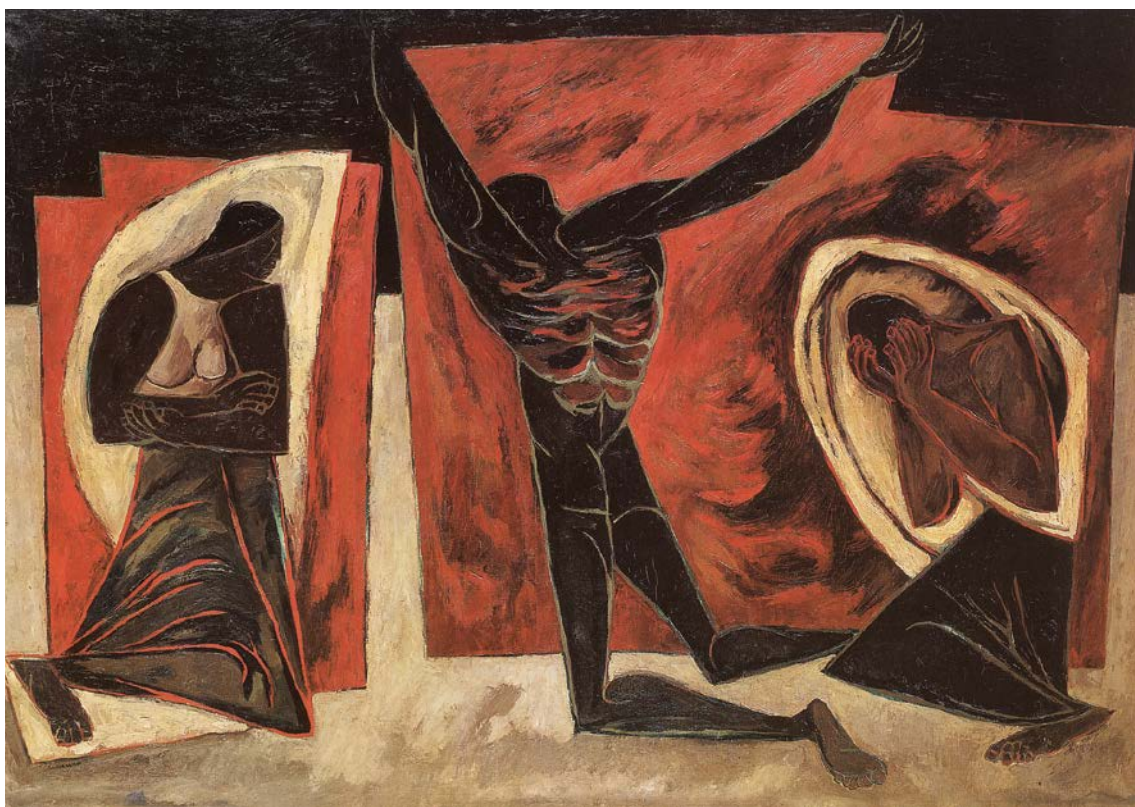


Fig. 9

Nótese que este Programa implica una enunciación hispano-mestiza. El *nosotros* desde el que se dice “sabemos” corresponde a una minoría étnica privilegiada: el tercio de la población que no “son indios [...ni] montubios,” ni afro ecuatorianos. En otras palabras, ese Ecuador es mestizo no porque la nación sea demográfica o étnicamente mestiza, sino por la aspiración sincretista del “nosotros” que enuncia la nación. Dicha aspiración, aunque culturalista, sigue una lógica eugenésica de hacer mejores hombres y ecuatorianos a los otros mediante políticas antropomórficas y gestiones biopolíticas (dieta, modernización técnica, higiene y atención médica, vestido) y, al final de este proceso in(ex)clusivo, mediante políticas de incorporación económica: el hacer “vivir como humanos” en última instancia significa “convertir las tres partes de la población ecuatoriana en productores y consumidores.” La *razón biopolítica* del programa de la ADE es retomada por la constitución de 1946, que manda intervenir las formas de vida arcaicas de las poblaciones indígenas para su sincronización biopolítica:

El Poder Público está obligado a promover, de modo preferente, el mejoramiento moral, intelectual, económico y social del indígena y del montubio, a fomentar su incorporación a la vida nacional y su acceso a la propiedad, a estimular la construcción de viviendas higiénicas en las haciendas y a procurar, la extirpación del alcoholismo, sobre todo en los medios rurales (art. 185).

Fig. 10



El Censo comparte con la ideología del mestizaje, con la biopolítica modernizadora y con la Constitución, su gramática in(ex)clusiva. Pretende una cuenta nacional incluyente, pero no logra concebir lo nacional como totalidad en medio de la monstruosidad de los destiempos supuestamente *no raciales* del Ecuador. Algo análogo ocurre en *Huacayñán*, un censo estético que intenta dar cuenta y representar las diferencias del Ecuador, integrándolas dentro de la gran colección de una familia mestiza en la que —sin embargo— emergen insurrecciones y regresan los monstruos in(ex)cluidos.

Así como el censo de 1950 fracasó en su contabilidad e “inclusión sincretista” de la población y borramiento de la raza, *Huacayñán* materializó estéticamente ciertas fracturas de la fantasía nacionalista de la “síntesis armoniosa.” Nótese, en primer lugar, que *Huacayñán*, antes que unir, divide lo nacional en tres temas éticos discordantes, cada uno de ellos a su vez visión de una nación fragmentada, afligida y distópica. El orden interno de la colección no integra sino reitera las diferencias que precisamente pretende disolver.

Por ejemplo, el Tema indígena de *Huacayñán*, en lugar de sujetos asimilados, nos presenta una visión de indios desposeídos, marginados, pobres, sufrientes, *agónicos* como en *Flajelamiento* y *La espera* [Figs. 9 y 10]. También emergen sujetos *antagónicos*, como en la muchedumbre indócil de *Hombres* de la serie indígena [Fig. 11], que bien podría ser la de Chimborazo frente a los encuestadores del Censo. Asimismo, irrumpe en esta misma serie el rostro femenino desafiante, espectral y enigmático de *Cabeza* [Fig. 12], que yo asocio a la figura de la combativa líder indígena Dolores Cacuanango (1881–1971), fundadora de la Federación Ecuatoriana de Indios (1944).

En el caso del Tema negro, Guayasamín apela a la representación estereotipada de las asincronías o tiempos otros del Ecuador mediante imágenes primitivistas que por supuesto no tienen nada que ver con las formas de vida de las poblaciones afro-ecuatorianas, ni durante el auge de la industria bananera ni hoy. Véase por ejemplo *Tunda* [Fig. 13]. Las figuras negras de *Huacayñán* son hermanas de las de Luis Palés Matos. No hay ciudadanos y ni siquiera obreros o trabajadores de la agroindustria; en su lugar, están las fantasías de lo tribal y lo monstruoso; figuras que escapan a cualquier identidad discernible, salvo la temporal: son cuerpos otros en otros tiempos.

Ni siquiera el Tema mestizo, centro de gravedad ideológico y estético de *Huacayñán*, evita una serie de visiones que contradicen la utopía identitaria de la síntesis. El cuerpo mestizo aparece fragmentado,



Fig. 11



Fig. 12

violentemente dividido contra sí mismo, como en la brutal e inquietante multiplicidad de rostros que vemos en *Cabeza* o —especialmente— en *Hombres* [Figs. 14 y 15]. En estos cuadros, los sueños del mestizaje producen monstruos y la *utopía sincretista* se convierte en una *distopía humanista* de desfiguraciones mestizas. En estas fracturas, *retorna el monstruo* como *différance* en el sentido propuesto por Adriana López-Labourdette.²⁰ Los monstruos que retornan lo hacen antes que como deformaciones corporales, como resistencias a la antropomorfosis, a la sincronización modernizadora, a la ecuatorianización, y a la homogenización mestiza: son monstruos resistentes a la determinación dicotómica de la producción y el consumo; monstruos, en fin, que escapan del conjuro estético que es *Huacayñán* y que vuelven como conjura mediante una monstruosidad espectral que resiste nuestra mirada. Por ejemplo, el cuadro *Hombres* del tema mestizo [Fig. 15] reapareció recientemente (si bien sólo fue exhibido por unos pocos días), causando cierto estupor. Lo reencontramos en las bóvedas de la Fundación Guayasamín en Quito, rastreando los cuadros de esa época con la ayuda de Pablo Guayasamín Monteverde, hijo del pintor. Ésta es una de las múltiples instancias en que vemos cómo la obra contradice el conjunto. *Hombres* es conjura plástica de monstruosidades que no se recolectan como nación.

Carrión supo tempranamente que *Huacayñán* no presentaba una nación cohesionada e ideal. Un reporte de 1951 lo alertó sobre cómo la “épica plástica” de la *pequeña gran nación ecuatoriana* se convertía en un *monstruario*... y, al parecer, intervino solicitando al pintor una solución mestiza a la disolución teratológica.²¹ Y aquí es donde el mural hace su entrada correctiva como artefacto *clave-de-lectura*, como anclaje ideológico para organizar y sobrecodificar el desorden radical de *Huacayñán*.

EL MURAL ECUADOR Y LA CONJUGACIÓN PLURAL DE LO NACIONAL

El mural *Ecuador* con sus cinco grandes paneles móviles [Fig. 1] fue originalmente diseñado para integrar los tres temas étnicos de la colección *Huacayñán*. En el catálogo de la exposición, Carrión describe el mural con una metáfora fluvial que cita a Jorge Manrique: cada tema es visto como un río que sigue su propio curso, pero que termina en un mismo gran océano Nacional donde todo se mezcla.²² El mural como dispositivo sincretista in(ex)cluye a los indios, los negros, las montañas, el bosque tropical e incluso, el conflicto y la violencia alrededor del eje mestizo/ciudad para producir una representación secuencial más o menos coherente del pueblo ecuatoriano: Mestizaje 1, Mestizaje 2, Mestizaje 3, el regreso del mestizaje...



Fig. 13

Sin embargo, *Ecuador* puede leerse contra su propio sincretismo. Como sucede con otras pinturas de *Huacayñán*, esta pieza materializa plásticamente la violencia y contradicciones del ideal abstracto de una armonía sincrética, y expone no la secuencia, sino la crisis y descalabros del mestizaje. Antes de explicar cómo, me gustaría aclarar dos conceptos clave que son fundamentales para entender el funcionamiento del mural y la combinación de sus paneles: *configuración* y *permutación*.

La *configuración* es el conjunto de reglas que rigen un juego de permutaciones. Piénsese en la “figura” en que se disponen los paneles de manera vertical, u horizontal, o mixta. *Permutaciones* son las combinaciones que se pueden hacer en el marco de una configuración específica (esto quiere decir que se puede construir un número X de permutaciones o posibles murales siguiendo las reglas de cada configuración).

Entre 1952 y 1953, el mural fue exhibido aproximadamente con 12 permutaciones siguiendo una configuración rectangular, antes de pasar a la colección privada de doña Maruja Monteverde (primera esposa del pintor) en la que estuvo por 55 años. En 2008 ella donó el mural a la Fundación Guayasamín y hoy se encuentra exhibido en la Capilla del Hombre, en Quito.

Ahora bien, cuando Guayasamín pintó *Ecuador*, calculó que los paneles ofrecían 150 combinaciones. Cabe preguntarse ¿de dónde sacó Guayasamín este caprichoso número? Ciertamente 150 es un cálculo arbitrario y errado, pero simbólicamente representa los límites de la imaginación política nacionalista y la ideología del mestizaje. Como diría Jesús Martín Barbero, esa *cuenta da cuenta de las cuentas* excluyentes de nación y ciudadanía en Ecuador durante el siglo XX. Pensemos analógicamente en una Constitución como la prescripción de una configuración política; es decir, como un marco restrictivo de normas que regulan una serie de permutaciones, diferencias y contradicciones dentro de la nación. El mural en la década de 1950, con su única configuración (rectangular de paneles verticales) y sus limitadas permutaciones (12 históricas y 150 imaginarias) parece claramente definido por la lógica combinatoria de la ideología del mestizaje y por la noción restringida de democracia que propone la Constitución de 1946: la nación era una y el español su idioma oficial, y la misión del Estado era civilizar, o hacer que los llamados indígenas se hicieran menos indígenas, los negros menos negros, etc.



Fig. 14

Como señalé en otra parte, en 1998, el poeta Jorge Enrique Adoum, amigo de Guayasamín, revisita el mural y las extrañas matemáticas de su amigo, y calcula no 150 sino 3.840 permutaciones. Adoum llega a este



Fig. 15

número asumiendo correctamente que cada panel del mural puede tener dos posiciones verticales: $P1 = (1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5) \times (2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2) = 3.840$ permutaciones (JÁUREGUI 2016). Esta corrección puede ser entendida analógicamente. En los años 90, Ecuador empezó a abandonar el sueño liberal de ser una nación mestiza hispana unificada que habla español. La realidad política de los movimientos indígenas forzó el fin de esta fantasía política. Entre mayo y junio de 1990, cerca de dos millones de indígenas ocuparon carreteras, fincas, y pueblos, decidieron no llevar los productos agrícolas a los mercados. Estas multitudes adelantaron una enérgica protesta contra los impuestos, el régimen de tenencia de la tierra y la injusticia social, política y económica. Este importante levantamiento inauguró no sólo un período de agitación, sino también una nueva forma de pensar la política y la identidad nacional. Creo que no es casual que el nuevo cálculo de las permutaciones del mural de Adoum sea posterior al levantamiento indígena de 1990 y coetáneo a la promulgación de la Constitución en 1998. Los cálculos de Adoum reconocen la multiplicidad de las posibilidades de *Ecuador*, el mural, precisamente en un momento en que el Estado se ve forzado a reconocer múltiples antagonismos internos y Ecuador tiene que ser *conjugado en plural*.

El artículo 1 de la Constitución de 1998 define a Ecuador como un Estado “pluricultural y multiétnico” evitando la frase “intercultural, plurinacional” políticamente, más cargada, que fue adoptada después por la Constitución de 2008.²³ Esta definición de un estado plurinacional en 2008 representó un avance respecto de los derechos indígenas pero también, una nueva complicación de los “cálculos políticos” del Ecuador, ya que reconoció la existencia de diferentes naciones dentro del Estado. Hoy diversos sectores de la sociedad ecuatoriana están debatiendo las implicaciones de este cambio hacia un Estado plurinacional, visto por muchos como una oportunidad para la democracia real y por otros como una amenaza para la estabilidad, soberanía y unidad nacional.²⁴

Ahora bien, si analizamos con detenimiento el cálculo que Adoum hizo en 1998 notamos que su cuenta también se queda corta matemática y simbólicamente a la luz del plurinacionalismo de 2008 (año en el que —recordemos— el mural reaparece y es exhibido de nuevo). 3.840 son las posibles permutaciones de una sola configuración (analógicamente, de una sola constitución); pero si reconfiguramos el mural de otros modos —como una nueva Constitución desafía y reconstituye las reglas de la política— entonces las permutaciones se multiplican. Pensemos en las ocho configuraciones rectangulares de la aplicación [Figs. 16 y 17], las cuales ofrecen 30.720 permutaciones distintas. Y, ya entrados en la disemina-



Fig. 16



Fig. 17

ción plurinacional ¿por qué parar en 30.720? La adición de configuraciones no rectangulares —mediante formas irregulares— aumenta exponencialmente el número de permutaciones hasta que éstas superan la población total del Ecuador. Todo ello sin haber aún considerado las configuraciones tridimensionales, como me sugirió Jens Anderman en una discusión sobre este asunto. En este punto, el mural representa en potencia más *Ecuadores* que ecuatorianos, más murales que habitantes ... Dicho de otro modo, estamos en un grado sub-cero de la representación estética y política, donde se da la hipóstasis-colapso de la ideología del mestizaje y del nacionalismo.

Creo que esta proliferación de *Ecuadores* es imaginable hoy no porque seamos mejores matemáticos que el pintor en 1952, o el poeta Adoum en 1998, o más agudos que el individuo que aparece en una caricatura de 1953, colgado de una lámpara, tratando de comprender el mural [Fig. 18].²⁵ La razón por la que podemos imaginar tantos murales está acaso relacionada con el hecho de que esta pieza —concebida en 1952, en el momento de la consolidación del Estado moderno liberal ecuatoriano— reapareció en 2008, cuando los movimientos sociales y hasta la propia Constitución abrían las puertas del Estado plurinacional.

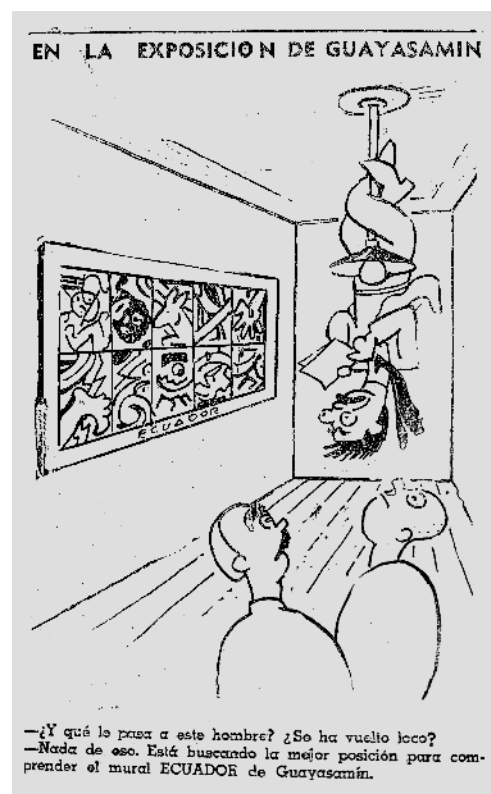
Hay por supuesto una paradoja adicional: cuando el mural reapareció en 2008 fue enmarcado, inmovilizando, ofreciendo una única versión de *Ecuador*.²⁶ Esto ocurre —repetamos— al tiempo que la nueva Constitución proclamaba el estado multinacional. De allí la necesidad de la intervención del mural, primero para recuperar su multiplicidad y segundo para extremar su lógica combinatoria a la luz de la insurgencia de múltiples naciones y antagonismos al interior del Ecuador.

La manipulación de una obra de patrimonio nacional requiere de un equipo de expertos, pólizas de seguros, dictámenes de abogados, formularios y reportes y una serie de permisos del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Pero, incluso si lográramos desenmarcar el cuadro, la instalación de 3.840 combinaciones, una cada día, requeriría más de diez años y medio (ni hablemos de 30.720 o de 16 millones de permutaciones). Así que la instalación del *mural de movimiento* en el museo mediante la reordenación diaria de los cinco grandes paneles simplemente no es viable, pues cada reordenamiento requeriría un curador, una cuadrilla de trabajadores, un enorme papeleo y un extenso periodo de tiempo. Además, aunque el marco sea un error, es un error históricamente significativo que hace inteligible la fantasía opresiva del pastoreo humanista y del nacionalismo cultural hasta la década de 1990. El levantamiento no terminó con la fantasía —para constatarlo sólo basta dar una ojeada a la realidad política ecuatoriana hoy— pero ciertamente produjo una crisis irreversible de la misma.

LA INSTALACIÓN

La instalación interactiva busca liberar el mural Ecuador de su marco histórico restrictivo. *Desenmarcarlo* significa en primer lugar permitirle ser *mural de movimiento* (como en su título) mediante el devenir de sus permutaciones. Para ello, digitalizamos los paneles y produjimos una instalación dinámica del mural junto con una reproducción tamaño natural del mismo. Con el uso de un iPad y un software interactivo especialmente desarrollado para este proyecto, el público de la instalación puede reorganizar y configurar los cinco paneles y explorar las múltiples posibilidades del mural. El iPad permite elegir una configuración e incluso, mover libremente los paneles de *Ecuador*. La tableta también ofrece un “modo automático” que produce al azar las 30.720 permutaciones del mural en 8 configuraciones rectangulares. Por supuesto, la idea de desenmarcar el mural no busca simplemente que las permutaciones del mural pasen de 12 y 150, a 30.720, y luego —mediante otras intervenciones— a más de 16 millones, sino provocar una crisis de la falacia combinatoria, y materializar, mediante la intervención mediática, la paradoja disgregadora de la síntesis.

Fig. 18



Cuando se tienen más murales que habitantes, más *Ecuadores* que ecuatorianos, hay que aceptar con modestia que estamos frente a una especie de imposibilidad de la cuenta totalizante y la representación estética y política de la nación. Así, el mural despliega una serie de contradicciones, cambios, movimientos y fugas que tienen sentido precisamente contra la ideología que históricamente informó la comisión y factura del mural. *Ecuador*, el mural, todavía puede representar a Ecuador, la nación, pero no como una síntesis de las diferencias o como la unidad ficticia que Carrión y Guayasamín imaginaron. Por el contrario, el mural puede representar al Ecuador como una arena en la que constantemente se negocian y reorganizan de forma creativa y provisional las diferencias y los conflictos de lo plural. ■

La investigación para este ensayo fue financiada por el Kellogg Institute for International Studies, de la University of Notre Dame. Agradezco a las siguientes personas e instituciones que, de muchas maneras, contribuyeron a la investigación o a los argumentos de este artículo: Fundación Guayasamín (FG), University of Notre Dame's Institute for Scholarship in the Liberal Arts (ISLA), Centro Cultural Benjamín Carrión del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión (CCE), Pablo Guayasamín Monteverde, Pablo Guayasamín Madriñán y Alfredo Vera (FG), Alejandro Querejeta Barceló, Luce Deperon Tcherniak q.e.p.d., Raúl Pacheco (CCBC), María Rosa Carrión Eguiguren (Pepé Carrión) y Alejandro Carrión, Tatiana Botero, Raquel Parroquin, Elena Mangione y Andrea Topach-Ríos (University of Notre Dame), Andrei Jorza (University of Notre Dame), Juan Carlos Grijalva (Assumption College), Michael Handelsman (University of Tennessee, Knoxville), Regina Harrison (University of Maryland), Juliet Lynd (Illinois State University), Joseph Mella (Vanderbilt University), Santiago Quintero y Paola Uparela (University of Notre Dame).

NOTAS

¹ University of Notre Dame's Crossroads Gallery for Contemporary Art (septiembre 3- octubre 23, 2015); Vanderbilt University in Nashville, TN (noviembre 14 2014-enero 30, 2015); Western Kentucky University in Bowling Green, KY (febrero 7-28, 2015); Assumption College en Worcester, MA (marzo 10-27, 2015); Central Connecticut State University in New Briton, CT (septiembre 21-octubre 19, 2015); Southwestern Oklahoma State University in Weatherford, OK (noviembre 9-diciembre 21, 2015). "Art en mouvement," Genève, octubre 13-28, 2016 (<http://www.unige.ch/public/actualites/2016/art-en-movement/>), Universität Zürich (octubre 31-noviembre 4, 2016), y Fundación Guayasamín, *La Capilla del Hombre* (exhibición permanente).

² Gergely Varga de la Vanderbilt University se encargó de la programación del software requerido para la visualización mediática. Santiago Quintero y Paola Uparela de la University of Notre Dame contribuyeron a la concepción y desarrollo del proyecto mismo de la instalación. Mis colegas Rachel Rivers-Parroquín, Andrea Topach-Ríos, Elena Mangione-Lora, y Tatiana Botero tradujeron el trabajo académico y el programa desarrollado para una exhibición para el público presentada en Suiza gracias a la gestión de los profesores Valeria Wagner de la Université de Genève y Jens Andermann de la Universität Zürich.

³ Estoy en deuda con mi colega el matemático Andrei Jorza, quien me ayudó a hacer un análisis del mural como artefacto combinatorio y a calcular sus permutaciones en diferentes configuraciones.

⁴ Pablo Guayasamín Monteverde, hijo del pintor, su curador y presidente de la Fundación Guayasamín, narra una génesis de *Huacayñán* divergente de la mía. En su versión, el estado ecuatoriano simplemente le prestó un dinero a Guayasamín para poder terminar una obra concebida por él, independiente del Estado ecuatoriano. Esa versión acaso corresponde a lo que decía el propio Guayasamín en las décadas de 1970 y 1980, especialmente después de su rompimiento con Benjamín Carrión, asunto que he tratado en otra parte (JÁUREGUI 2014). Pero el contrato encontrado entre los papeles del pintor [Fig. 5], el testimonio de la artista belga Luce Deperon (1928-2014), amante de Guayasamín, y la correspondencia que

queda entre Carrión y Guayasamín muestran la participación de la Casa de la cultura ecuatoriana y de Carrión en *Huacayñán*.

⁵ Derrida recordaba en *Espectros de Marx* que nunca es más pertinente un espectro que cuando se le conjura; cuando mediante ese acto equívoco que es *exorcismo* (intento de exclusión), pero también *confabulación* (organización velada contra el orden establecido) e *invocación* (llamado de lo ausente), el espectro regresa del por-venir, a incluirse, a reclamar, a cuestionar la historia y desordenar el presente (DERRIDA 1995: 53-62).

⁶ Después de la Revolución de 1944, y por iniciativa de Carrión, el presidente José María Velasco Ibarra crea mediante el Decreto ejecutivo número 707 de agosto 9 de 1944 la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), para la "dirección de la cultura [...] con espíritu esencialmente nacional, [...] con el fin de crear [...] la sensibilidad artística" de la colectividad ecuatoriana y en general, "para el mejoramiento de la vida humana" (CARRIÓN 2005).

⁷ En 1932, Guayasamín entró a la Escuela de Bellas Artes de Quito. Luego de graduarse, comenzó a estudiar arquitectura, carrera que abandonó para dedicarse a la pintura. A sus primeras dos muestras en Quito, siguió una importante exposición en la ciudad de Guayaquil en 1942, en donde su obra atrajo la atención de Nelson Rockefeller, director de la Oficina de Asuntos Interamericanos del Departamento de Estado de los Estados Unidos, quien se encontraba de viaje oficial en el Ecuador. Rockefeller compró cinco cuadros de Guayasamín y gestionó para él una invitación del Departamento de Estado para visitar y exponer en los Estados Unidos. Este viaje de siete meses le dio al pintor la posibilidad de estudiar numerosas obras de arte clásico y contemporáneo en los museos más importantes de los Estados Unidos. Asimismo, su obra fue incluida en la exposición "Latin American Contemporary Art" del Museum of Modern Art en Nueva York, junto con la de renombrados artistas latinoamericanos de la talla de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Después de su gira por los Estados Unidos, Guayasamín hizo una prolongada visita a México en 1943, en donde trabajó con Orozco y entabló una buena amistad con Pablo Neruda. Los vínculos de Guayasamín con los muralistas mexicanos son evidentes en *Huacayñán* (1952-1953) (JÁUREGUI Y FISCHER 2008; JÁUREGUI 2014).

⁸ El contrato aparece firmado por el entonces director de la Casa de la cultura ecuatoriana, Pío Jaramillo Alvarado (Carrión había aceptado un puesto diplomático), pero varias cartas y documentos indican que Carrión estuvo detrás de esta comisión e instruyó a Jaramillo para la firma del contrato mencionado.

⁹ Luce Deperon, "Re: Carrión," Comunicación personal al autor. Marzo 4, 2012. Mensaje electrónico; "Re: Recorte de 1946," Comunicación personal al autor, febrero 27, 2012. Mensaje electrónico; y "Entrevista personal," Quito, febrero 18, 2012.

¹⁰ Sobre el legado modernizador de Plaza Lasso puede consultarse el trabajo de Valeria Coronel y Mireya Salgado Gómez (2006) y, especialmente, los artículos del volumen imprescindible de Salgado Gómez y Carlos de la Torre (2008).

¹¹ Según Michel Foucault, la biopolítica habría surgido a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX cuando el Estado se arrogó el poder de intervenir la vida biológica de la especie humana, produciéndose "una suerte de estatalización de lo biológico." De acuerdo con Foucault, el Soberano (antes de la Ilustración) estaba interesado en territorios y posesiones y la soberanía se manifestaba en el "derecho de apropiación: de las cosas, [y...] la vida" de manera negativa (esto es: suprimiéndola) (FOUCAULT 1987: 126); lo que Foucault denomina en otra parte el poder de "hacer morir o dejar vivir". Hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, aparecería una nueva razón biopolítica de Estado, que no es ya la de *hacer morir o dejar vivir*, sino la de gestionar la vida; esto es: la facultad gubernativa de "hacer vivir y dejar morir" (FOUCAULT 1996: 193, 194). Este poder se traduce en una serie de políticas, cálculos, manejos, e intervenciones para modificar, mejorar, asegurar y prolongar la vida de ciertas poblaciones, al tiempo que se abandonan, excluyen e incluso eliminan otras.

¹² Sobre el paradigma arielista puede consultarse JÁUREGUI 2008.

¹³ La "Presentación" corresponde a la introducción al catálogo (ocho páginas sin numeración) *Huacayñán / El camino del Llanto / The Way of Tears* (CARRIÓN 1953: 5 s.n.). Para comodidad de la consulta y dada la rareza del catálogo se cita doblemente la "Presentación" mencionada y la versión de la misma publicada en *San Miguel de Unamuno* (CARRIÓN 1954: 163).

¹⁴ Con razón Ronald Stutzman ha llamado al mestizaje ecuatoriano "an All-Inclusive Ideology of Exclusion" (STUTZMAN 198: 45). Sobre el concepto de *in(ex)clusión biopolítica* véase JÁUREGUI 2016: 35-64.

¹⁵ Sobre el primer censo puede consultarse el excelente trabajo de Kim Clark, "Race, 'Culture' and Mestizaje: The Statistical Construction of the Ecuadorian Nation, 1930-1950" (CLARK 1998).

¹⁶ Ver GAMIO [1916] 1992; GAMIO 1942: 15-19; GAMIO 1966; LEWIS Y MAES 1945: 107-118; CASO 194: 239-247; JARAMILLO ALVARADO 1946: 1-37; y especialmente, JARAMILLO ALVARADO 1949: 7-18. Consúltese además, sobre este debate el excelente trabajo de Mercedes Prieto, *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950* (2004).

¹⁷ Uso la expresión que acuñó Joshua Lund en su magistral estudio sobre México (LUND 2012).

¹⁸ Galo Plaza Lasso citado en BOTERO VILLEGAS 2013.

¹⁹ Alianza Democrática Ecuatoriana (ADE), "Incorporación del indio y del montubio a la vida nacional," en IBARRA 2013: 209, 210.

²⁰ Sobre esto puede consultarse el trabajo de Adriana López-Labourdette (2013) que se publicará pronto, y el reciente y notable tratado deleuziano de Mabel Moraña sobre el monstruo (2017).

²¹ Informe de Humberto Vaca Gómez, comisionado por el presidente y la junta de la CCE para visitar el estudio del pintor. "Sr. Humberto Vaca Gómez informó sobre la obra de Guayasamín." *El sol de Quito*, 20 de mayo de 1951. [s.n.] [Recorte de prensa]. Archivo Fundación Guayasamín. La información sobre la reacción de Carrión proviene de mi entrevista con Luce Deperon (febrero 18 de 2012).

²² "Con el poder plástico de la síntesis, Guayasamín hace que estos afluentes lleguen al gran océano de la patria: el mural *Ecuador*, que tiene todas las posibilidades con sus grandes paneles intercambiables" (CARRIÓN 1953: 7, 8 s.n.; CARRIÓN 1954: 189).

²³ "El Ecuador es un estado [...], pluricultural y multiétnico" [art. 1 de la Constitución de 1998]; "El Ecuador es un Estado constitucional [...], independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico" [art 1, Constitución de 2008].

24 Ver BECKER 2007: 135-50; BECKER 2010; DÁVALOS 2008: 73-108; MARTÍNEZ-NOVO 2010; DE SOUSA SANTOS 2012; JAMESON 2010.

25 "En la exposición de Guayasamín," publicada en el diario *El nacional* de Guayaquil (enero 25, 1953).

26 No he podido averiguar aun si el mural fue enmarcado por la fundación después de su donación en 2008 o antes, por Doña Maruja Monteverde. Espero dilucidar este pequeño misterio para la publicación de un libro sobre Guayasamín y *Huacayñán* que me encuentro preparando.

BIBLIOGRAFÍA

AGAM BEN GIORGIO

2009 "What is a Paradigm," in: *The Signature of all Things: On Method*, pp. 13-44. -New York, NY: Zone Books.

BARBERO JESÚS MARTÍN

1998 *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía.* - Bogotá: Convenio Andrés Bello, Gustavo Gili.

BECKER MARC

2010 "Pachakutik and Indigenous Political Party Politics in Ecuador," in: STAHLER-SHOLK Richard et al. (eds.), *Latin American Social Movements in the Twenty-first Century: Resistance, Power, and Democracy.* - Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

2007 "El Estado y la etnicidad en la Asamblea Constituyente de 1944-1945", in: BÜSCHGES Christian, BUSTOS Guillermo, KALTMEIER Olaf (eds.), *Etnicidad y poder en los países andinos*, pp. 135-50.-Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Universidad de Bielefeld; Corporación Editora Nacional.

BENJAMIN WALTER

2003 "Tesis VI", in LÖWY Michael, *Walter Benjamin Aviso de incendio. Una lectura de las tesis «Sobre el concepto de historia».* - México: Fondo de cultura económica.

BOTERO VILLEGAS LUIS FERNANDO

2013 "Ecuador siglos XIX y XX. República, 'construcción' del indio e imágenes contestadas, in: *Gazeta de Antropología* 29:1. <http://hdl.handle.net/10481/24586>.

CLARK KIM

1998 "Race, 'Culture' and Mestizaje: The Statistical Construction of the Ecuadorian Nation, 1930-1950" in: *Journal of Historical Sociology* 11:2, 185-211.

CARRIÓN BENJAMÍN

2005 "Trece años de cultura nacional: 1944-1957", in: *Re/incidencias: anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión*. 3: 3, pp. 249-278. - Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.

1954 *San Miguel de Unamuno; ensayos.* -Quito Casa de la Cultura Ecuatoriana.

1953 "Presentación", in: GUAYASAMÍN Oswaldo, *Huacayñán / El camino del llanto / The Way of Tears.* - [Catálogo]. Introducción. CARRIÓN Benjamín.-Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

CASO ALFONSO

1948 "Definición del indio y de lo indio," *América Indígena*, 8:4 (1948): 239-247.

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LA REPÚBLICA DEL ECUADOR

1946 *Constitución expedida por la Asamblea Nacional Constituyente de 1946-47 y promulgada el 31 de diciembre de 1946.* Quito: Tall. Graf. Nacionales.

CORONEL VALERIA,

SALGADO GÓMEZ MIREYA

2006 *Galo Plaza Lasso: un liberal del siglo XX: democracia, desarrollo y cambio cultural en el Ecuador.* - Quito, Ecuador: Museo de la Ciudad.

DÁVALOS MARÍA DANIELA

2008 "¿Existe la ciudadanía universal? Análisis de las ideas del cosmopolitismo plasmadas en la Constitución ecuatoriana de 2008," in: ÁVILA SANTAMARÍA, Ramiro (ed.), *La Constitución del 2008 en el contexto andino. Análisis desde la doctrina y el derecho comparado*, pp. 73-108.- Quito: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos.

DE SOUSA SANTOS BOAVENTURA

2012 "Cuando los excluidos tienen Derecho: justicia indígena plurinacionalidad e interculturalidad," in: DE SOUSA SANTOS, Boaventura y GRIJALVA JIMÉNEZ, Agustín (eds.), *Justicia indígena, plurinacionalidad e interculturalidad en Ecuador*, pp. 13-50.- La Paz: Fundación Rosa Luxemburg / Abya-Yala.

DERRIDA JACQUES

1995 *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional.* - Madrid: Trotta.

1980 "The Law of Genre," trad. Avital Ronell, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, *On Narrative* (Autumn): 55-81.

FOUCAULT MICHEL

1996 *Genealogía del racismo.* - La Plata, Argentina: Editorial Altamira.

1987 *Historia de la sexualidad. Volumen 1: La voluntad de saber.* - México D.F.: Siglo XXI.

GAMIO MANUEL

1992 *Forjando Patria* [1916].- México: Editorial Porrúa.

1966 *Consideraciones sobre el problema indígena*, México: Instituto Indigenista Interamericano.

1942 "Las características culturales y los censos indígenas," In: *América Indígena*, 2:3: 15-19.

GUAYASAMÍN OSWALDO

1953 *Huacayñán / El camino del llanto / The Way of Tears.* - [Catálogo]. Intro. CARRIÓN Benjamín.- Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

IBARRA HERNAN (ED.)

2013 *El pensamiento de la izquierda comunista (1920-1961).* - Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados.

JAMESON KENNETH

2010 "The Indigenous Movement in Ecuador: The Struggle for a Plurinational State," in: *Latin American Perspectives* 38:63: 63-73.

JARAMILLO ALVARADO PÍO

1949 "¿Quién es el indio y qué es lo indio?," in: *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana* 4 (1949): 7-18.

1946 "El indio problema continental," in: *Cuestiones indígenas del Ecuador*, pp. 1-37.- Quito: CCE.

JÁUREGUI CARLOS A.

2016 "*Huacayñán* (1952-1953) and the biopolitics of in(ex)clusion." - *Journal of Latin American Cultural Studies* 25:1: 35-64.

2014 "Oswaldo Guayasamín, Benjamín Carrión y los monstruos de la razón mestiza [A propósito de los 60 años de Huacayñán, 1952-1953]," in GRIJALVA Juan Carlos y HANDELSMAN Michael (eds.), *De Atahualpa a Cuahtémoc: los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, pp. 84-114.- Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, Instituto Cultural de México, Paris, France; Museo de la ciudad, Quito, Ecuador.

2008 "Los monstruos del latinoamericanismo arielista: variaciones del apetito en la periferia (neo)colonial", in: JÁUREGUI Carlos, *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, pp. 311-94.- Madrid: Vervuert, ETC: Ensayos de Teoría Cultural 1.

JÁUREGUI CARLOS A., FISCHER EDWARD F.

2008 "Of Rage and Redemption. Oswaldo Guayasamín (1919-1999) / Furia y redención. Oswaldo Guayasamín (1919-1999)," in: JÁUREGUI Carlos A., MELLA Joseph S., FISCHER Edward F. (eds.), *Of*

Rage and Redemption: The Art of Oswaldo Guayasamín / Furia y redención.
El arte de Oswaldo Guayasamín, pp. 17-38.
- Nashville: The Vanderbilt University Fine Arts Gallery.

LARREA MALDONADO CARLOS,
ESPINOSA MALVA, SYLVA PAOLA

1987 *El banano en el Ecuador: transnacionales modernización y desarrollo.*
- Quito: Corporación Editora Nacional: FLACSO Sede Quito.

LEWIS, OSCAR Y MAES ERNEST E.

1945 "Bases para una definición práctica del indio," in *América Indígena* 5:2 (1945): 107-118.

LÓPEZ-LABOURDETTE ADRIANA

2018 *El retorno del monstruo. Figuras de lo monstruoso en la literatura hispánica contemporánea.* - Santiago de Chile: Cuarto propio (en imprenta).

LUND JOSHUA

2012 *The Mestizo State: Reading Race in Modern Mexico.* - Minneapolis: University of Minnesota Press.

MARTÍNEZ-NOVO CARMEN

2010 "The 'Citizen's Revolution' and the Indigenous Movement in Ecuador: Re-centering the Ecuadorian State at the Expense of Social Movements." - Lecture. Congress of the Latin American Studies Association, Toronto October 7 [sarr.emory.edu/documents/Andes/MartinezNovo.pdf].

MORAÑA MABEL

2017 *El monstruo como máquina de guerra.* - Madrid: Iberoamericana.

PRIETO MERCEDES

2004 *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950.* - Quito, Ecuador: FLACSO, Abya Yala.

SALGADO GÓMEZ MIREYA,

DE LA TORRE CARLOS

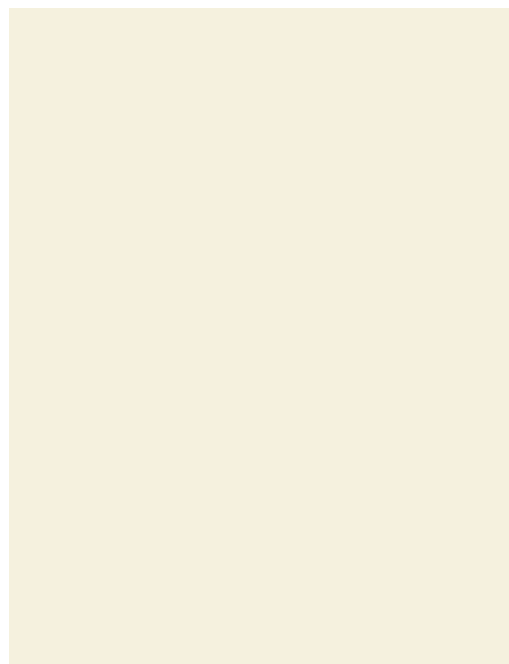
2008 *Galo Plaza y su época.* - Quito: FLACSO; Fundación Galo Plaza Lasso.

SLOTTERDIJK PETER

2006 *Normas para el parque humano. Una respuesta a la carta sobre el humanismo de Heidegger.* - Madrid: Siruela.

STUTZMAN RONALD

1981 "El Mestizaje: An All-Inclusive Ideology of Exclusion," in: WHITTEN Jr., Norman E. (ed.), *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador.* - Urbana: University of Illinois Press.





ART AS AN AGENCY FOR CHANGE: GUAYASAMÍN FROM *ECUADOR* TO THE FOREIGN-LANGUAGE CLASSROOM¹

TATIANA BOTERO AND ELENA MANGIONE-LORA

SPANISH ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES,
UNIVERSITY OF NOTRE DAME, USA

RÉSUMÉ

Cet article décrit le projet *Art in Motion: Guayasamín's Ecuador Unframed* (GAIM) et montre comment, en intégrant l'art dans un programme d'enseignement de langue et culture étrangères dans ses multiples dimensions, il est possible de créer une plateforme permettant d'approfondir et transformer cet apprentissage en une invitation à l'interprétation, à la réflexion et au dialogue. L'article commence par donner le contexte historique du projet et explique sa finalité, sa pédagogie et sa logistique, avant de détailler son impact tant sur les étudiants que sur l'université et les communautés avoisinantes. Il permet d'accéder à sa page web contenant tous les matériels développés pour le projet, tels que des vidéos pédagogiques et des plans de cours. Cet article explique aussi comment le recours à la peinture murale *Ecuador* d'Oswaldo Guayasamín comme objet central d'étude peut être une façon d'explorer l'art dans l'enseignement de la langue et culture étrangères. Il conclut en montrant comment ce projet a marqué ses participants au niveau individuel, institutionnel et communautaire.

ABSTRACT

This article describes how art, integrated into the foreign language and culture curriculum by means of a multi-pronged, interdisciplinary project, *Art in Motion: Guayasamín's Ecuador Unframed* (GAIM), creates a platform for deep and transformative learning that invites interpretation, provokes reaction, and encourages both reflection and dialog. We begin by providing historical context followed by an explanation of the purpose, pedagogy, and logistics of the project. We then detail its impact in the foreign language classroom as well as in our university and neighboring communities. The article includes links to the webpage we developed, which allows access to our ancillary materials. Among these are pedagogical videos, lesson plans, and documentation. We will further explain the use of Guayasamín's five-panel mural *Ecuador* as a centerpiece for exploring how art can be used in a foreign language and culture classroom. We conclude with evidence of impact of the project with individual, institutional and community-wide considerations.

RESUMEN

Este artículo describe el proyecto interdisciplinario *Art in Motion: Guayasamín's Ecuador Unframed* (GAIM) y cómo el arte integrado en el currículo de la enseñanza de la lengua y cultura extranjeras a través de sus varios componentes, crea una plataforma para profundizar y efectuar un aprendizaje transformador que invita a la interpretación, provoca reacción y motiva a la reflexión y al diálogo. Empezamos dando un contexto histórico seguido por una explicación del propósito, pedagogía y logística del proyecto. Luego detallamos su impacto en el salón de clase así como de nuestra universidad y comunidades en los alrededores. El artículo incluye enlaces a nuestra página web que desarrollamos para permitir acceso a todos los materiales que fueron creados. Entre ellos hay videos pedagógicos, planes de clase y material adicional. También explicaremos el uso del mural *Ecuador* de Oswaldo Guayasamín como objeto central para explorar cómo el arte se puede usar en la sala de clase de lengua y cultura extranjeras. Concluimos con la evidencia del impacto del proyecto a nivel individual, institucional y en la comunidad.

So often in the United States' foreign language classroom, we deal with discrete technical tasks: lists of vocabulary and verb conjugations at one extreme and often superficial, "tip of the iceberg" cultural topics at the other. While these tasks build a structure necessary to form the foundation of language learning, limiting course material dishonors the students' capacity for tackling bigger issues. That is, though their second language skills are emerging, our students are highly sophisticated learners who need intellectual challenge. By avoiding complex issues, we do a disservice to our programs collectively, suggesting that somehow the foreign language and culture classroom is not a place to delve into "meaty" topics; that those are best addressed in a political science, literature, or gender studies courses, for instance. This could not be farther from the truth. As a space dedicated to diverse ways of experiencing the world, from idiomatic expressions and differences in body language to profoundly varying elements of deep culture such as perceptions of time, space, and beauty, for example - the foreign language and culture classroom is exactly the place to tackle these questions.

In order to stay competitive in an increasingly international and interconnected professional and academic climate, most educational institutions recognize the need to integrate global awareness into their curricula. Without debating the merits of these curricula, we suggest that no program worth its salt could claim to be global without grappling with substantive issues and cultural differences. "The degree of acculturation determines the language learner's competence, and without acculturation language competence will be incomplete (Schumann 1978)" (BUTTJES 1990: 53). By its very nature, art embraces culture. Art invites interpretation, provokes reaction, and encourages both reflection and dialog. This article will describe our project, *Art in Motion: Guayasamín's Ecuador Unframed* (GAIM). It includes links to the webpage² we developed which allows access to our ancillary materials. Among these are pedagogical videos, lesson plans, and documentation. We will further explain the use of Guayasamín's five-panel mural *Ecuador* as a centerpiece for exploring how art can be used in a foreign language and culture classroom.

PROVOCATIVE BEGINNINGS: HISTORICAL CONTEXT AND BACKGROUND OF GUAYASAMÍN'S ECUADOR

Oswaldo Guayasamín's five panel mural *Ecuador* was part of a body of work called *Huacayñán/ El camino del llanto / The Way of Tears*. When these works were commissioned in the late 1940's, they were meant to be part of a transformative process: a campaign to reframe a sense of national identity in Ecuador. During this period, the country was just emerging from a devastating war with Perú during which Ecuador lost over half of its territory. As a mangled mess of language, culture, racial tension, military defeat, and reduced territory, Ecuador was left licking its wounds and looking for healing and a path to affirmation as a nation. Undertaking to redefine the pain of the nation, Benjamín Carrión, Ecuador's Czar of Culture (mid-forties to mid-seventies), asked Guayasamín to create this body of work "within the ideology of mestizaje and the communitarian fantasy that held that the collective consumption of art would produce national identity and political allegiance. The collection of paintings constituting *Huacayñán* was to offer a kind of 'aesthetic census' or visual totalization of ethnic and social multiplicity, and it was to be an instrument of cultural modernization. The government commissioned a visual representation of a mestizo Nation-State, unified above and beyond racial divisions and social conflict" (JÁUREGUI 2016: 36). The government was so intent on forging this sense of national unity that it went as far as to eliminate all racial categories from its first-ever national census, counting every citizen as mestizo.

Guayasamín roundly rejected this artificial "erasing" of race from the national discourse. *Huacayñán* generally, and *Ecuador* specifically, clearly portray a monstrously fractured and racially diverse people united only in shared suffering. Not even the mural, *Ecuador*, itself is a single piece: Guayasamín composed it of five movable panels - separate parts reflecting the country's eternal fragmentation, regardless of their configuration. The idea of reconfiguration is fascinating, however. New meaning and opportunities for interpretation are created in every iteration, allowing for the idea that identity is ever-changing, that is, always *in motion*. Guayasamín, himself, had calculated 150 combinations and permutations of the panels, but we now know that there are more than 30,720 potential possibilities (JÁUREGUI 2016: 52) in a rectangular setting. The original is housed in the museum la Capilla del Hombre in Quito, Ecuador, and due to a historical mistake, it was framed and thus immobilized.

**FROM PROVOCATION TO TRANSFORMATION:
PEDAGOGICAL USE OF ECUADOR AS A VEHICLE
FOR CHANGE OUTSIDE THE CLASSROOM.
ART IN MOTION: GUAYASAMÍN'S ECUADOR
UNFRAMED (GAIM)**

Carlos A. Jáuregui, Associate Professor of Latin American Literature and Anthropology at the University of Notre Dame, discovered through his research that the mural was meant to be changeable. He conceived of an exhibit to virtually “unframe” the five-panel mural. Jáuregui hired a software developer to create an interactive iPad application that allows the user to move the virtual panels around the screen, reconfiguring them at will to explore potential variations and gradations in meaning. The installation was designed to be displayed alongside the original work in Quito, Ecuador, where it is part of the permanent exhibit, but a group of Notre Dame faculty led by Tatiana Botero, including Elena Mangione-Lora, Rachel Rivers-Parroquín, and Andrea Topash-Rios, saw the value in bringing it to the University and the surrounding communities, as well. Drawn to questions of collective and individual identity, race, classism, socioeconomic inequity, and national division, we created GAIM. This project, built on Jáuregui’s research, brought a museum quality 1/1 reproduction of the five panel mural to the Notre Dame Center for Arts and Culture (NDCAC), the University’s urban community center located in the

heart of South Bend, Indiana. It was an extensive project designed to “bridge cultural theory, mathematical analysis, media visualization, pedagogy, and computer programming in an innovative installation of the mural *Ecuador* (1952)” (JÁUREGUI 2014: IV), and make it accessible to both the Notre Dame University and the neighboring community in hopes of encouraging deep and nuanced conversations across disciplines, and particularly in the foreign language classroom.

The University of Notre Dame boasts a long history of service and experiential learning. In the 1980’s service was introduced as part of our language program in order to emphasize the social justice element that goes hand in hand with our university’s mission: “The University seeks to cultivate in its students not only an appreciation for the great achievements of human beings but also a disciplined sensibility to the poverty, injustice and oppression that burden the lives of so many. The aim is to create a sense of human solidarity and concern for the common good that will bear fruit as learning becomes service to justice.” Having participated in the University of Notre Dame’s Community Engagement Faculty Institute, the GAIM team’s priority was absolute accessibility, reproducibility, and adaptability. “The theoretical framework provided by the Institute offered a structural model for our goals, and funneled our energy into necessary bullet-points. We kept at the forefront our relationships

Fig. 1

Guayasamín,
Oswaldo. (1952)
Mural *Ecuador*
(Huacayñán)
Courtesy of
the Fundación
Guayasamín



with community partners, the idea of co-producing artifacts, as well as maintaining focus on mutual benefit” (TOPASH-RIOS 2015). The university regularly brings world-class art to campus, and our goal was to build on that tradition while expanding the impact of the interactive exhibit and installation by inviting the public to become an integral and essential part of it. Like many post-industrial US cities, South Bend, Indiana struggles with racial tension, economic difficulty, and questions of identity which are points of commonality with the fractured reality depicted in Guayasamín’s *Ecuador*. With the help of its director, Gilberto Cárdenas, we chose the NDCAC, convenient to local neighborhoods, and added shuttle service to transport our students off-campus to the Center. Our choice of location allowed the larger community to take full advantage of the project and related programs. It was equally important for the university students, some of whom had never been off campus before, to physically move into a new space. Being at the NDCAC stretched them out of their comfort zone and the “campus bubble”. The artwork then became a canvas for a dialectical mural - a public gathering space for dialogue in which each voice takes on its own hue in the composition of the ever-changing piece.

In the tradition of experiential learning in which students derive meaning from direct experience, we designed multiple activities to pique interest on various levels and to appeal to different learning styles. Distinguished lecturers presented their research at the opening and closing receptions to better equip visitors with the conceptual framework and vocabulary necessary for meaningful exchange. Guided by the lectures and additional exhibit materials, students, faculty, and community members added nuance and depth to the experience by virtue of their diverse perspectives and ideas as they interacted with each other and the exhibit.

The exhibit, particularly during the opening and closing receptions, was designed to be multisensory. Visual art and poetry created by children who attended the NDCAC’s summer art camps were displayed with the mural that inspired them. Andean food and Ecuadorian folk music performed live complemented the supporting educational components. These included an informative program, videos, photographs, and information panels written in Quechua, Spanish and English. Because “Active engagement [...] leads to durable learning” (BROWN 2014:14), GAIM included hands-on activities to keep the students focused on details of the mural and elements of the exhibit. Along with the interactive iPad application and the instructional guide, *Engaged Student at the Reception*, we made individual panel bookmarks to allow visitors to create and recreate their own configurations of the mural. Additionally, the time in transit from the

NDCAC back to campus allowed our students to process their experience with peers and to glean additional insights from each other, in keeping with experiential learning best practices. “In experiential learning, immediate personal experience is seen as the focal point for learning, giving ‘life, texture, and subjective personal meaning to abstract concepts and at the same time providing a concrete, publicly shared reference point for testing the implications and validity of ideas created during the learning process’ (KOLB 1984: 21). But experience also needs to be processed consciously by reflecting on it. Learning is thus seen as a cyclic process integrating immediate experience reflection, abstract conceptualization and action” (KOHONEN 1992: 275). By following up these activities with a guided, multi-pronged reflective process, we connected the experience to the technical linguistic, literary, and intercultural skills from our curricula. The mechanisms used to collect and assess students’ reflections also provided us not only with evidence that we were accomplishing our objectives, but also gave us additional feedback to make real-time adjustments throughout the exhibit period.

Art in Motion: Guayasamín’s *Ecuador* Unframed

Nombre: _____

Instrucciones: Pasa por la galería y observa el espacio, la obra, el programa en el iPad, los artefactos creados por la comunidad, las fotos, la música, los videos de YouTube, la cita y los paneles informativos.

	Mural	Otro elemento de la exhibición
	<i>Ecuador por Oswaldo Guayasamín, 1952</i>	
Descripción general		
5 adjetivos para describirlo		
Tono y cómo se crea (i.e., el uso de colores, luz, elementos, imágenes, referencias a eventos históricos, etc.)		
Intención/proósito/mensaje de quien lo creó, y cómo lo determinaste		

Un paso más: Observa bien el mural.
Brevemente, describe la relación entre el título y la obra: _____

Nombre 3 detalles que a primera vista tal vez no se notarían. ¿Por qué incluiría el artista estos detalles? _____

¿Cómo te sientes? ¿Cuál es tu reacción acerca de esta exhibición y la recepción? _____

¿Cuáles “preguntas” te sugiere la obra? ¿Qué preguntas tendrías para el artista? _____

¿Cómo puede la observación de la obra y sus temas ayudarnos a entrar en una conversación con gente que viene de otras culturas o experiencias? _____

Fig. 2 Engaged Student at the Reception

BACK TO SCHOOL: BRINGING ECUADOR INTO THE FOREIGN LANGUAGE CLASSROOM AND ACROSS DISCIPLINES

In re-envisioning the classroom to include the Notre Dame and greater South Bend communities, the GAIM team was further inspired to create a complete virtual exhibit offered through the web. With this in mind, we created and oversaw the development of ancillary pedagogical materials, encompassing diverse approaches, disciplines, and levels. Lesson plans created by area school teachers from fields as diverse as math, media visualization, Spanish, language arts, art literacy and social justice, as well as additional resources and instructional YouTube videos presented by Notre Dame graduate students, all of which are available online,³ allow anyone, anywhere in the world, to have access.

Whether they experience *Ecuador* in a physical or virtual space, students, particularly foreign-language students, benefit from its incorporation into the curriculum. The physical attributes of the painting give context even at the lowest levels of proficiency, where, for example, students observe and list basic vocabulary words such as colors, numbers, shapes, and identifiable objects. The context, and the subsequent working and reworking of key terms, phrases, and ideas, aid in the recall and retention of new vocabulary. Norbert Schmitt notes, "It is well established that lexical items need to be met many times in order to be learned [...]. Words will have to be met in many different contexts in order to develop mastery of the different word knowledge types, and this entails a long-term recursive approach to vocabulary learning" (SCHMITT 2008: 334). In other words, exposure to endless vocabulary lists for the purposes of memorization does little to engage students. The literature confirms that "repetition by itself does not lead to good long-term memory" (BROWN 2014: 14). Moreover, by revisiting familiar objects, themes, or concepts through a given language program, over time, multiple encounters require "retrieval [which] strengthens the memory and interrupts forgetting" (BROWN 2014: 3). Those encounters invite more nuanced treatment and extensive connections as students' abilities grow, while fostering "transferability," that is, manipulating the material in settings outside of a single unit or course.

Cognizant of this pedagogy, we used a single handout, the *Engaged Student at the Reception* worksheet, as a starting point for all levels of our language program. Our aim was to deliberately and strategically guide students through tasks appropriate to their level, loosely informed by the American Council on the Teaching of Foreign Languages (ACTFL) guidelines for proficiency. The handout itself required students to pay close atten-

tion to the images and the story they tell, moving students from working with discrete words in the target language (novice level) to asking and answering questions, providing simple descriptions, and connecting the material to their own experiences (intermediate level). One student captures this process in her reflection as she moves from close observation of physical details of the mural to something more profound:

Yo vi la replicación de *Ecuador* de cerca. El mural usa los colores de la tierra, como negros, amarillos, y anaranjados. Los colores me recordaron a nuestra discusión en clase sobre [la obra] *Origen* y la importancia de la tierra y los antepasados a Guayasamín. También, los colores de *Ecuador* representan las razas en Ecuador. Segundo usé el iPad mover las piezas en unas combinaciones diferentes. [...] Al finales, comprendí más y pude encontrar las palabras en la traducción [...] nuestras discusiones sobre Guayasamín en clase ayudaron mi confianza para hablar sobre la exposición en español. Finalmente, me gusto que el evento trajo las razas diferentes y las culturas varias juntas. [sic]⁴

By revisiting the materials through follow-up activities, including personal reflections, class discussions, and writing assignments designed to elicit appropriate text length and type, students gain confidence and are able to produce more advanced language and more complex, sophisticated forms of expression.

Most importantly, whatever the students' level of language, the artwork and its compelling themes expose them to historical and cultural aspects of Ecuador. Culture and history are increasingly being valued in their own right, not merely as a service platform through which to practice linguistic structures. "Culture should not be reduced to the status of providing a suitable content for language exercises [...]. Instead, culture should provide a new angle from which to view all stages and all practices of language learning, all language concepts, and all teaching strategies" (BUTTJES 1990: 53). The classroom should be a place in which students receive the schema, guidance, and intellectual space to unpack and explore real world issues. We used *Ecuador* to educate our students about the country and more generally about the Americas, especially minorities and marginalized communities. Exploring the indigenous experience in Latin America and asking students to consider and compare it with indigenous experiences in the US was particularly eye-opening for our students. Representatives from the local indigenous community, the Pokagon Band of Potawatomi, helped to sponsor the project and participated in the opening and closing receptions. Their presence



Fig. 3
Painting
inspired by
Guayasamín
by Rachel S.,
age 16,
South Bend,
Indiana



Fig. 4
"El grito,"
inspired by
Guayasamín,
by Sarah S.,
age 16,
Bowling Green,
Kentucky

and generosity in performing a blessing ceremony, and subsequently making themselves available to answer questions, gave students profound awareness and insights into our own country's past and present: "Representativos de los Potawatomi hablaron de la cultura indígena en América. También, un profesor de la Universidad de Tennessee, habló de los temas de identidad y los mestizos en el arte. Yo aprendí mucho de la artista y la importancia de él en la historia latinoamericana. [sic]"⁵

As they explore themes like marginalization, multiple configurations of identity, fragmentation, violence, monstrosity, race, suffering, poverty, justice, and healing in the wake of a turbulent past, students experienced shock and discomfort, which prompted a desire to process and express their strong reactions. That is, creating awareness and understanding demands a response from the students - increased empathy, a sense of solidarity, and a compulsion to act born from the idea that something must be done to address injustice, even on a small scale. Indeed, even a slight shift in attitudes can have a ripple effect, particularly in student dispo-

sitions. Consider these two examples: A) "Para mi esta obra me hace pensar en la importancia de respetar y reconocer las varias identidades culturales en todo el mundo y la importancia de quitar la noción que una identidad es mejor de la otra. [sic]"⁶ B) "En el gran mural, yo vi sentimientos de esperanza, soledad, comunidad, tristeza, y miedo. Creía que era muy interesante que tantas emociones tan diferentes estaban juntos en un lugar pero me dio cuenta de que así es la identidad de una persona y también de un país. [sic]"⁷ These reflections demonstrate the articulation of emotional impact and the complexity of ideas made possible when students are carefully guided through the consumption of culture, despite their limited language capabilities. Evident in these students' emerging writing is the idea that given the necessary tools and opportunity, students are willing and able to broach sensitive topics such as race and cultural diversity. Moreover, they recognize the value therein. Reflection is the key to allowing students to process their responses. It is the vehicle for deep learning.

Reflection has four major functions in the foreign language classroom: making meaning of experience, inviting self-awareness, serving as a means of self-monitoring, and providing an opportunity for meaningful linguistic production. The components of the GAIM project elicit both written and oral reflection. We have already referenced the *Engaged Student at the Reception* activity, which was designed to focus students' attention and have them think critically about specific aspects of the exhibit. Carefully crafted discussion questions and writing prompts further guide students in processing their experience. These instruments are crucial for transforming exposure into learning and action. The important connection between reflection and learning, well-established by research in the effectiveness of service learning, is comfortably applied to experiential learning in general: "Intentional, systematic reflection of the experience must take place in order to thoughtfully connect the Service-Learning experience with the assigned curriculum. Reflection is what transforms experiences into learning".⁸ Beyond traditional written and oral reflection, some activities developed by local teachers included in the lesson plan packet are more explicit about making meaning of the experience through self-awareness, forging an intimate connection with the work through the question of personal identity. Anna Castellonet's "Pieces of my Selfie" gives an excellent example: "Students will discuss their own identities, see themselves as part of a larger art community, and appreciate the power of art to project images of their identity to others. Students will be introduced to Guayasamín's deconstructed cubist technique and consider its purpose and effect. Students will combine the discussion of themes and technique to create their own original work, while understanding their role in a larger art community."⁹ In this lesson, students analyze both the technical and thematic aspects of the artwork and use them to inform their own self-exploration. The finished product of this lesson, inspired by Guayasamín's painting style, is a collection of images, bleached into a black t-shirt, that represent the student-artist's identity.

In addition to gaining awareness of questions of identity in relationship with issues facing communities, from local to global, students use reflection to self-assess and to develop meta-cognitive strategies to improve their critical thinking and language skills. Students are able to do this by integrating recently-learned grammar structures and vocabulary around cultural concepts through an intentionally constructed prompt. By means of this process they are able to work through and connect pieces of the language puzzle. Eschewing meaningless multiple choice and fill-in-the-blank responses typically used to assess language, students are challenged to create with it. "Learners need to be pushed to make use of their resources; they need to have their linguistic abilities

stretched to the fullest; they need to reflect on their output and consider ways of modifying it to enhance comprehensibility, appropriateness and accuracy" (SWAIN 1993: 160). The ability to devise a response to such meaningful material in the target language produces a sense of pride and satisfaction for students.

CONCLUSION: EVIDENCE OF TRANSFORMATION

The special nature of GAIM sparks curiosity and presents significant themes to engage students and community members alike. The various components of the project, with an emphasis on reflection, take the foreign language coursework out of the textbook and places it squarely into the real world. Maxine Greene in her book *Releasing the Imagination, Essays on Education, the Arts and Social Change* explains, "[...] what stands in the way of imagination is often the language spoken in the classroom [...]" (GREENE 1995: 128) so that in releasing the constraints of contrived language by opening the classroom to provocative questions, students broaden their use of meaningful language and become invested, active learners. Activities developed around the artwork foster personal growth and individual learning strategies. The specialized vocabulary and concepts acquired in processing social, cultural, and historical questions move students toward intercultural competency. They are foundational in developing intellectual receptiveness, emotional dispositions, and the cognitive strategies which are so important to strong, modern, foreign language programs and their complementary objectives of developing student ability and nurturing the skills and desire for life-long learning. The greatest evidence of impact in the classroom is student work and course evaluations.

In terms of impact in the community, interest can be quantified by the numbers: the NDCAC saw a 33% increase in attendance over the previous year, in large part due to GAIM's foot traffic of over 860 gallery visitors. The lectures drew a combined attendance of over 130 people, a dramatic increase from past gallery talks. Participation in the opening and closing receptions totaled 538 people, and the website containing the pedagogical materials has received an unprecedented number of hits. The NDCAC has employed GAIM's new model of event and project planning (communication, advertising, and transportation) for many of its events, continuing to bring Notre Dame and the greater South Bend communities together.

Finally, the pedagogical impact of the project lives on in work inspired by GAIM. Our website showcases creative work from all over the world, including a powerful mural project about immigration created by art students at Saint Joseph High School in South Bend, original poetry by South Bend school teacher Matt Kelly and his students, and marvelous student drawings sent in from all over the United States. The exhibit has traveled to 7 sites, as far as the Universities of Geneva and Zurich. The traveling exhibit was accompanied by teacher workshops, guest lectures, and discussions. At the University of Geneva, it was the centerpiece of a one-day academic conference. We conclude with Matt Kelly's poem "Conquest and Conflagration", and drawings by school children Rachel S. (age 16, South Bend, Indiana) and Sarah S. (age 16, Bowling Green, Kentucky) in hopes that the reader, too, will be inspired by this project. ◀

Conquest and Conflagration

Divided faces fight or plea,
Divided cross: they hang enflamed.
The fire explodes and wantonly
She stole a rib; no black man's free
From cradle-cage his blackness framed.

BY MATT KELLY



Fig. 5

From left to right:
Pablo Guayasamín Madriñán,
Gilberto Cárdenas,
Rachel Rivers-Parroquin,
Elena Mangione-Lora,
Andrea Topash-Rios,
Maria Rosa Olivera-Williams,
Tatiana Botero,
Carlos A. Jáuregui

MARC PARROQUIN, SEPTEMBER 2014

We are grateful to the many sponsors who made this project possible:

Funding for *Art in Motion: Guayasamín's Ecuador Unframed* (GAIM) has been provided by: the Fundación Guayasamín; the Kellogg Institute for International Studies of the University of Notre Dame; the Notre Dame Center for Arts and Culture; the Institute for Scholarship in the Liberal Arts-Henkels Lecture Fund; the Notre Dame Center for Creative Computing;

the Notre Dame Office of Research; the Pokagon Band of Potawatomi; the Notre Dame Center for Social Concerns; a College of Arts and Letters Teaching Beyond the Classroom Grant; Morris Inn at Notre Dame; the Notre Dame Departments of Romance Languages and Literatures, Africana Studies, and Anthropology; the Institute for Latino Studies; and The Frame Factory.

NOTAS

¹ Special thanks to Rachel Rivers-Parroquin and Andrea Topash-Rios, the additional two members of the Art in Motion: Guayasamín's *Ecuador Unframed* (GAIM) team and Carlos A. Jáuregui without whom the project would not have become a reality.

² See Notre Dame Center for Arts and Culture Crossroads Gallery. <http://artsandculture.nd.edu/crossroads-gallery/guayasamins-art-in-motion>

³ See Notre Dame Center for Arts and Culture Crossroads Gallery. <http://artsandculture.nd.edu/crossroads-gallery/guayasamins-art-in-motion>

⁴ Student A. (Fall 2014, reflection as written by student from Conversation and Writing course 27500). Unpublished manuscript. University of Notre Dame, Notre Dame, Indiana.

⁵ Student B. (Fall 2014, reflection as written by student from Conversation and Writing course 27500). Unpublished manuscript. University of Notre Dame, Notre Dame, Indiana.

⁶ Student C. (Fall 2014, reflection as written by student from Conversation and Writing course 27500). Unpublished manuscript. University of Notre Dame, Notre Dame, Indiana.

⁷ Student D. (Fall 2014, reflection as written by student from Conversation and Writing course 27500). Unpublished manuscript. University of Notre Dame, Notre Dame, Indiana

⁸ See University of Central Florida Service Learning Resource page: <https://explarning.ucf.edu/faculty/service-learning-resources/>

⁹ See Art in Motion / Guayasamín's *Ecuador Unframed: An Interdisciplinary Resource Packet for Teachers*. http://artsandculture.nd.edu/assets/145620/gaim_lesson_packet_corrected_final_10_8_2014.pdf

BIBLIOGRAPHY

AMERICAN COUNCIL ON THE TEACHING OF FOREIGN LANGUAGES (ACTFL)

2012 *ACTFL Proficiency Guidelines 2012*. Available on: <https://www.actfl.org/publications/guidelines-and-manuals/actfl-proficiency-guidelines-2012/english/speaking>

BROWN PETER C., HENRY L. III ROEDIGER AND MARK A. MCDANIEL

2014 *Make It Stick: The Science of Successful Learning*.- Cambridge, Mass.: Belknap Press an Imprint of Harvard University Press.

BOTERO TATIANA, ELENA MANGIONE-LORA, RACHEL PARROQUIN AND ANDREA TOPASH-RIOS

2015a "Art in Motion: Guayasamín's *Ecuador Unframed*".- Community Engagement Faculty Institute, Center for Social Concern, University of Notre Dame, Notre Dame, Ind., May 2015.- Lecture.
2015b "ISLA Final report for *Art in Motion: Guayasamín's Ecuador Unframed*".- Notre Dame, Ind.: Institute for Scholarship in the Liberal Arts (ISLA), University of Notre Dame, May 2015.- Report.

BUTTJES DIETER

1990 "Teaching foreign language and culture: Social impact and political significance". - *The Language Learning Journal* 2: 53-57. Published online: 06 Aug. 2007 <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/09571739085200471?needAccess=true>

CASTELLANET ANNA

2014 "Pieces of My Selfie: Art in Motion", in: RIVERS-PARROQUIN Rachel, Andrea TOPASH-RIOS, Elena MANGIONE-LORA and Tatiana BOTERO, (eds.), *Art in Motion-Guayasamín's Ecuador Unframed: An Interdisciplinary Resource Packet for Teachers*, pp. 45-50.- Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame. Available on: http://artsandculture.nd.edu/assets/145620/gaim_lesson_packet_corrected_final_10_8_2014.pdf

GREENE MAXINE

1995 *Releasing the Imagination, Essays on Education, the Arts and Social Change*.- San Francisco: Jossey-Bass Publishers.

JÁUREGUI CARLOS A.

2016 "Huacayñán (1952-1953) and the Biopolitics of In(ex)clusion". - *Journal of Latin American Cultural Studies* 25: 35-64. Available on: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569325.2016.1143354>

2014 "Art in Motion/ Guayasamín's *Ecuador Unframed* Information Panel", in: RIVERS-PARROQUIN Rachel, Andrea TOPASH-RIOS, Elena MANGIONE-LORA and Tatiana BOTERO (eds.), *Art in*

Motion-Guayasamín's Ecuador Unframed: An Interdisciplinary Resource Packet for Teachers.- pp. iv-vi.- Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame.- 109 p. Available on: http://artsandculture.nd.edu/assets/145620/gaim_lesson_packet_corrected_final_10_8_2014.pdf

KELLY MATTHEW

2014 "Poem Painting", in: RIVERS-PARROQUIN Rachel, Andrea TOPASH-RIOS, Elena MANGIONE-LORA and Tatiana BOTERO (eds.), *Art in Motion-Guayasamín's Ecuador Unframed: An Interdisciplinary Resource Packet for Teachers*.- pp. 39-44.- Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame. Available on: http://artsandculture.nd.edu/assets/145620/gaim_lesson_packet_corrected_final_10_8_2014.pdf

KOHONEN VILJO

1992 "Experiential Language Learning: Second Language Learning as Cooperative Learner Education", in: NUNAN David (ed.), *Collaborative Language Learning and Teaching*.- pp. 14-39.- Cambridge: Cambridge University Press.

MANGIONE-LORA ELENA

2014 "Engaged Student at the Reception", in: RIVERS-PARROQUIN Rachel, Andrea TOPASH-RIOS, Elena MANGIONE-LORA and Tatiana BOTERO (eds.), *Art in Motion-Guayasamín's Ecuador Unframed: An Interdisciplinary Resource Packet for Teachers*.- pp. 106-109.- Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame.- 109 p. Available on: http://artsandculture.nd.edu/assets/145620/gaim_lesson_packet_corrected_final_10_8_2014.pdf

MANGIONE-LORA ELENA, TATIANA BOTERO AND RACHEL PARROQUIN

2014 "Making Connections: Experiential Learning, Reflective Writing, and Course Content." American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (AATSP), Panama, July 2014.- Lecture.

RIVERS-PARROQUIN RACHEL, ANDREA TOPASH-RIOS, ELENA MANGIONE-LORA AND TATIANA BOTERO (EDS.)

2014 *Art in Motion-Guayasamín's Ecuador Unframed: An Interdisciplinary Resource Packet for Teachers*. - Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame. Available on: http://artsandculture.nd.edu/assets/145620/gaim_lesson_packet_corrected_final_10_8_2014.pdf

SCHMITT NORBERT

2008 "Instructed Second Language Vocabulary Learning".- *Language Teaching Research* 12 (3): 329-363.

SAULNY SUSAN

2012 "Neighbors Join in Modest Efforts to Embrace Abandoned Properties".- *The New York Times*, 24 March 2012. Available on: <http://www.nytimes.com/2012/03/24/us/south-bend-neighbors-embracing-abandoned-properties.html>

STUDENTS A - D

2014 "Reflection on Art in Motion".- Conversation and Writing course 27500, Fall 2014, University of Notre Dame, Notre Dame, Indiana. Reflection as written by student [sic].

SWAIN MERRILL

1993 "The Output Hypothesis: Just Speaking and Writing Aren't Enough".- *Canadian Modern Language Review* 50: 158-164.

UNIVERSITY OF CENTRAL FLORIDA

2016 "Service-Learning Resources".- University of Central Florida. - Available on: <https://explearning.ucf.edu/faculty/service-learning-resources/> (12 Aug. 2017)

UNIVERSITY OF NOTRE DAME

2014 "Center for Arts and Culture Crossroads Gallery".- University of Notre Dame.- Available on: <http://artsandculture.nd.edu/crossroads-gallery/guayasamins-art-in-motion>

UNIVERSITY OF NOTRE DAME

2014 "SocialConcernsND".- University of Notre Dame Social Concerns YouTube Channel. - 28 Oct. 2014.- Available on: https://www.youtube.com/playlist?list=PLw5eBOGdKhXrXzWz_pyJz1K0UhKReg

**Fig. 1**

El mural en movimiento. Exposición *Arte en Movimiento/ Devenir* Ecuador, Universidad de Ginebra, 2016.

JUEGO DE MARCOS, MARCOS EN JUEGO: LITERATURAS FUERA DE LA NACIÓN¹

VALERIA WAGNER

UNIVERSIDAD DE GINEBRA

RÉSUMÉ

Cet article propose une lecture de l'installation *Art en mouvement: devenir* Ecuador comme un dispositif "post-nationalisant": la peinture murale fixe est considérée comme une scène critique de la nation, les panneaux en mouvement comme le regard post-national qui démonte le cadre national, et la possibilité de permuter manuellement les panneaux comme une scène de lecture se déroulant entre désencadrements et ré-encadrements. L'ensemble de l'installation attire l'attention sur l'importance du cadre, dont quelques-unes des fonctions prennent de l'ampleur dans le contexte de crise des récits des dernières décennies. L'article conclut avec des réflexions sur la mise en jeu des cadres nationaux avec d'autres cadres dans quelques textes littéraires *hors nation*, qui ne se laissent pas encadrer par la nation.

ABSTRACT

The starting point of this article is a reading of the installation *Art in Movement: becoming* Ecuador as a "post-nationalizing" device: it considers the fixed mural as a critical scene of the nation, the moving mural as the postnational gaze that dismantles the national frame, and the possibility of permutating the panels manually as a scene of reading unfolding between un-framing and re-framing processes. I argue that the installation as a whole draws attention to the importance of the frame, and to some of the framing functions that have become more crucial in the context of the crisis of the master narratives of the twentieth century. I conclude with some considerations on the involvement of national frames with other frames in some literary texts that remain out of the frame of the nation.

RESUMEN

Este artículo parte de una lectura de la instalación *Arte en movimiento: devenir* Ecuador en tanto dispositivo "posnacionalizante": considera el mural fijo como la escena crítica de la nación, el mural en movimiento como la mirada posnacional que desmonta el marco nacional, y la posibilidad de permutar manualmente los paneles como una escena de lectura que se desarrolla entre des-enmarcaciones y re-enmarcaciones. Propongo que el conjunto de la instalación llama la atención sobre la importancia del marco, algunas de cuyas funciones cobran magnitud en el contexto de crisis de los relatos de las últimas décadas. Concluyo con algunas reflexiones sobre la puesta en juego de marcos nacionales con otros marcos en algunos textos de literatura "fuera de la nación" (*hors nation*), o sea, que no se dejan enmarcar por la nación.

La exposición que inspira este volumen parte de la observación de que los cinco paneles del mural *Ecuador*, expuestos desde 2008 en la Capilla del Hombre (Quito) en un orden fijado por un imponente marco dorado, habían sido concebidos por el pintor Oswaldo Guayasamín como paneles móviles, permutables. Según el equipo de investigación de la universidad de Notre Dame, el mural cumple con un encargo del Ministerio de la cultura, y debía representar a la nación ecuatoriana conforme al ideal de mestizaje armónico e incluyente que el gobierno enarbolaba en ese momento². El mural de Guayasamín colma sólo parcialmente las expectativas gubernamentales: se trata efectivamente de una propuesta de representación de Ecuador, como su título homónimo lo indica, pero el ideal de mestizaje, el concepto mismo de identidad y el proyecto de una nación inclusiva son presentados de manera crítica.

ECUADOR, ECUADOR

La intención crítica del mural es evidente incluso para un público ignorante de la historia ecuatoriana. Para empezar, las figuras de los cinco paneles son enigmáticas y disímiles, en contradicción patente con el ideal de un mestizaje aglutinante: si algunas son identificables con criterios raciales –la mujer blanca, las figuras negras– otras son claramente compuestas, con rasgos mestizos, indígenas, negros y blancos; algunas son monstruosas (la doble cara rabiosa, con dientes afilados), otras inquietantemente estilizadas (el ojo sin cuerpo entero conectado a una cabeza mixta por un diseño rojo y negro). Por otra parte, la ilusión de armonía no puede sostenerse ante los puños en alto como pidiendo ayuda o compasión, otros cerrados en sufrimiento, la cara detrás de barrotes, el hombre (negro) y la mujer (blanca) mirando hacia direcciones opuestas. La visión que Guayasamín propone del país es manifiestamente plural, compuesta y conflictiva: la permutabilidad de los paneles le hubiera agregado a esta representación disonante de la nación un sentido de incompletitud y de apertura temporal: no sólo están las identidades en pugna,

sino que están en proceso, interactuando, desbordando el marco de la representación nacional.

El programa informático que restituye virtualmente la movilidad de los paneles en la exposición (Figs. 1 y 2) nos permite apreciar la dimensión política del “olvido” institucional de la permutabilidad original del mural: aunque responda también a consideraciones pragmáticas –protección de las pinturas, facilitación de su transporte, simplificación de la gestión de su exposición y conservación, por ejemplo– y exprese quizás una falta de imaginación (o inercia) expositiva, la inmovilización de los paneles repite la gesta unificadora de las naciones hispanoamericanas, con sus exclusiones, marginalizaciones e invisibilizaciones. Si bien no borra totalmente la dimensión crítica del mural, al eliminar la permutabilidad constitutiva de la obra en tanto obra, el marco crea la ilusión de que es posible dar coherencia a estas figuras en conflicto, de que un lazo inalterable las trasciende, uniendo y fijando sus diferencias. En definitiva, el orden expositivo fijo de los paneles apunta a la existencia de un orden narrativo capaz de contener y cerrar tanto la diversidad como el conflicto de sus figuras: en el concepto permutable de Guayasamín, en cambio, todo orden, expositivo y narrativo, es provisorio y efímero, y la obra es incluyente sólo al ritmo de sus sucesivas composiciones.

En la medida en que dirige la atención hacia la tentativa de imposición del marco nacional sobre la representación disidente de la “identidad mestiza” de Guayasamín, propongo considerar el concepto de base de la exposición –yuxtaposición del mural móvil con el mural inmovilizado– como un dispositivo “post-nacionalizante”. El neologismo me sirve para subrayar el sentido activo y reflexivo del prefijo ‘post-’ (“detrás de” o “después de”, RAE), vinculado a la *contigüidad* que denota: o sea, lo que viene después o detrás de lo prefijado, como algo que le sucede y lo transforma o lo procesa, en vez de como algo que lo reemplaza. De modo que lo “post-nacional” no implicaría en este caso la superación ni la conclusión de lo nacional (ni el “fin”, ni lo que adviene cronológicamente “después” del estado nación), sino más bien, una relación crítica pero compenetrada –de contigüidad– con las estructuras e ideales de la nación que tiende a *descomponer*, y no sólo a revisar.

En la introducción a *Literatura posnacional*, Bernat Castany Prado propone que el posnacionalismo pretende “transcender las tres premisas básicas del nacionalismo en general: que la única unidad político-social posible es el estado-nación; que debe existir una total congruencia entre la unidad nacional y la unidad política; y que las fronteras nacionales deben ser privilegiadamente significativas en las cuestiones éticas, estéticas

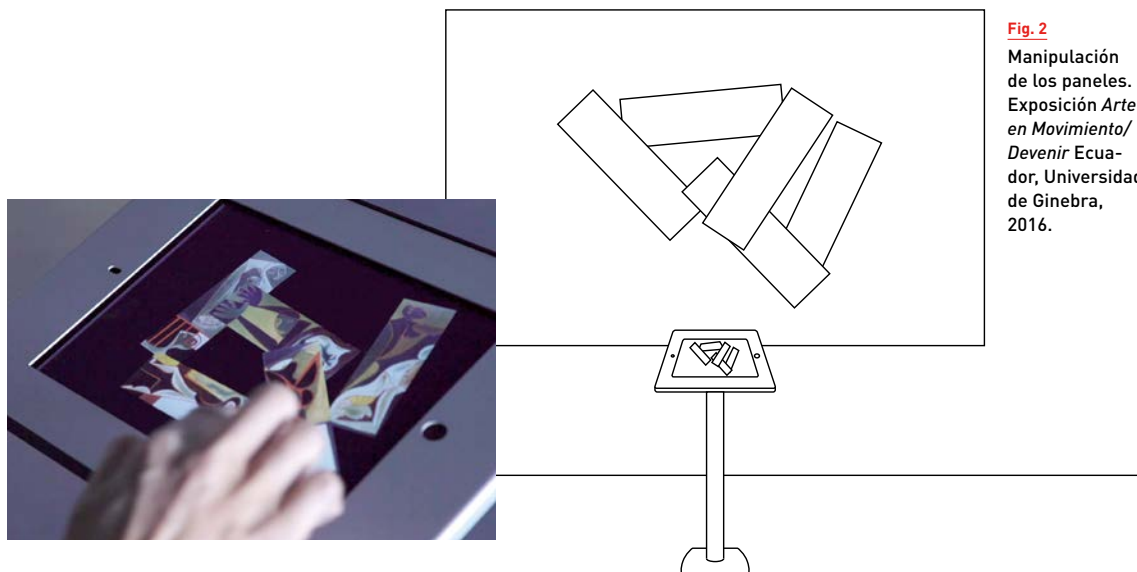


Fig. 2
Manipulación
de los paneles.
Exposición *Arte
en Movimiento/
Devenir* Ecua-
dor, Universidad
de Ginebra,
2016.

y culturales” (CASTANY PRADO 2007: 9). La literatura posnacional participaría de este deseo de trascendencia, de cambio de una cosmovisión basada en lo nacional a una basada en lo mundial: “De este modo, la literatura posnacional tiende a dar cuenta no tanto de una sociedad nacional como de una sociedad mundial. Sus estrategias narrativas y estilísticas así como sus temas y símbolos ya no contarán la historia íntima de las naciones, sino la del mundo” (CASTANY PRADO 2007: 171). Mi impresión es que no se trata de trascender el pensamiento nacional, ni de reemplazarlo por un marco “mundial”, sino de dar cuenta de cómo, en qué formas, persiste el marco nacional junto a otros marcos ideológicos, identitarios, políticos, en relación con los cuales se esboza el horizonte de lo “mundial”. En este sentido concuerdo con la lectura que hace Silvana Mandolessi de la tesis de Bernat Castany, según la cual “toda literatura es hoy día nacional y posnacional a la vez” (MANDOLESSI 2011: 65). Lo posnacional no residiría en el contenido, sino en la mirada que se genera sobre los paradigmas y marcos nacionales. En este trabajo considero lo posnacional como un dispositivo que desmonta el marco nacional, poniéndolo en juego con otros marcos.

La revisión de una u otra visión nacional es ya una constante en los relatos decimonónicos, tan cómplices con el desarrollo de los imaginarios post-independentistas latinoamericanos³. Por eso, matizando la famosa tesis según la cual las literaturas del “Tercer Mundo” deben ser leídas como alegorías nacionales (JAMESON 1986), Gustavo Guerrero propone leer la latinoamericana “de entre siglos [...] como una alegoría crítica

de lo nacional” (GUERRERO 2012: 79-80)⁴. Ahora bien, que toda literatura sobre o de la nación puede dar lugar a lecturas críticas de la misma es indudable, aunque más no sea porque la composición estética de lo nacional es inevitablemente diferente de sus múltiples realidades. Pero aun calificada de crítica, la idea misma de la alegoría nacional sigue siendo problemática. El mismo Jameson anticipa muchas de las reacciones que en su momento suscitó su tesis, cuando explica:

Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic –necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*. Need I add that it is precisely this very different ratio of the political to the personal which makes such texts alien to us at first approach, and consequently, resistant to our conventional western habits of reading? (JAMESON 1986: 69).

Leyendo esta cita al revés, nos damos cuenta de que el meollo del problema que la tesis de Jameson quisiera resolver, es la resistencia de la literatura del “Tercer Mundo” a los “hábitos de lectura convencionales occidentales”. Éstos aparentemente operan con una “ratio” –una relación de proporcionalidad– entre lo político y lo individual que no funciona con esos textos “extraños” (*alien*).

Me atrevo a postular, apoyándome en críticas corrientes del eurocentrismo, que dicha “ratio” es la de la relación entre particular y universal: el sujeto occidental puede representar sin mediaciones lo político porque tiene también el estatus de sujeto universal, y lo político, a su vez, puede “desaparecer” en el sujeto occidental, plenamente asimilado a lo particular. En cambio, como es sabido, tanto a los sujetos como a las literaturas del “Tercer Mundo” se les niega desde siempre el estatus –el valor, la vigencia, la significancia– universal, por razones que remontan a un pasado y a una lógica colonial que también impregna esos “hábitos de lectura”. Surge entonces la dificultad de situar a estos individuos y particulares en la política, y más aún, de atar lo político a lo individual y particular, desvinculándolo al mismo tiempo de lo universal. La lectura alegórica, me parece, cumple con esta función, proyectando la “nación” como cociente de la relación entre individuo y política aun cuando brille por su ausencia. Lejos de ser “necesaria”, la proyección de lo político en la alegoría nacional es más bien una estrategia de lectura que permite regionalizar y particularizar la dimensión política, para desprenderla de su pasado colonial y presente globalizado. En este sentido la lectura alegórica es una tentativa más de en-

marcar la fuerza política de individuos y colectividades, cuya verdadera “ratio” no es “la nación”, sino múltiples y cambiantes relaciones que la desbordan.

Dejando de lado, entonces, la lectura alegórica, pero manteniendo presente el problema de la modalidad de “proyección” o de articulación de lo político, creo que es posible e importante distinguir entre una crítica “nacional” y una crítica “posnacional” de la nación. La primera surgiría en el proceso de formación y revisión de la misma, y concerniría su capacidad de inclusión, sus límites, invisibilizaciones, discriminaciones, injusticias: ¿qué, cómo, y a quiénes enmarca la nación?, ¿qué garantiza, qué asegura, qué subordina, organiza, etc.? La segunda, en cambio, cuestionaría la nación misma en tanto *marco*, desencadenando así una avalancha de preguntas: ¿es la nación el principal, único, campo de proyección política?, ¿es capaz de garantizar la cohesión de relatos individuales, colectivizarlos?, ¿y qué enmarca a la nación?, ¿cuál es el lugar del marco nacional en la globalización?, ¿qué le pasa en un contexto de “flujo migratorio”?, ¿qué le pasa a ese marco nacional cuando entra en juego con otros marcos que definen a los individuos y a las colectividades? Abordo más adelante algunas de estas preguntas a partir

Fig. 3

En torno al Ipad. Exposición *Arte en Movimiento/ Devenir* Ecuador, Universidad de Ginebra, 2016.



de textos de finales del siglo XX, en los que la nación aparece claramente como *uno* de los marcos en juego para las subjetividades migrantes.

Volviendo al dispositivo de la exposición, podemos considerar el mural fijo como la escena crítica de la nación, y el mural en movimiento como la mirada posnacional que desmonta el marco nacional, mientras que la posibilidad de permutar manualmente los paneles introduce una práctica de lectura ajena al método alegórico de Jameson. Efectivamente, la invitación a manipular los órdenes expositivos y narrativos del mural llama la atención sobre la responsabilidad que conlleva toda lectura e interpretación en su puesta en relación de la obra con el mundo. Así como el público desliza un panel sobre otro en la pantalla táctil del Ipad, así también todo acto de lectura y de recepción implica cierto grado de des-composición, recomposición y reorganización del texto, y toda interpretación pone, en cierta medida, la obra en "movimiento", desobedeciendo por lo menos a alguno de los marcos que pretenden fijar su sentido, proyectando otros que la resignifican. El dispositivo del Ipad puede entenderse entonces como una puesta en escena de un proceso de lectura que asume la responsabilidad de los órdenes expositivos y narrativos que propone, reconociendo la implicación del lector en dichos órdenes. En este escenario, la ratio entre lo político y lo individual cambia según el trabajo de lectura en el que los lectores están plenamente implicados.

Concretamente, si, dejándonos tentar por la dimensión claramente lúdica de las permutaciones manuales (Fig. 3), nos asociamos al dispositivo expositivo aportando nuestras propias propuestas de arreglos, nos exponemos a que nos cuestionen las figuras sufrientes y ambivalentes que barajamos: ¿cómo leemos estos paneles y figuras "emancipados" de su marco?, ¿qué tienen que ver con "nosotros"?, ¿se inscriben en "nuestros" marcos históricos nacionales?, ¿qué "nosotros"?, ¿es responsabilidad nuestra visibilizar la situación de estos personajes en las historias europeas o globales?, ¿deberíamos quizás reconocer estas últimas en los paneles? Es en todo caso difícil mantener la ilusión de que los espectadores quedamos *fuera* del marco de Ecuador cuando el juego de des-enmarcaciones y enmarcaciones del conjunto de la instalación nos abarca en tanto mediadores entre los dos murales. Así también se resquebraja, ante estas figuras que desbordan la enmarcación nacional, la ficción de exterioridad cultivada en Europa respecto a los problemas y penas de naciones "ajenas". Entre marcos y des-enmarcaciones nos preguntamos, quizá, qué marco nos abarca junto a las figuras que manipulamos: ¿qué perspectiva delinearía? ¿a quién y a qué dejaría afuera? ¿qué nos permitiría comprender?

MARCOS EN JUEGO

Vemos entonces que el dispositivo posnacional de la exposición no sólo problematiza el marco nacional, sino que llama la atención sobre las *funciones de marco* en general. Aunque el marco siempre ha sido un concepto analítico importante, fenómenos como la globalización, la migración y las crisis ambientales ponen actualmente a prueba su funcionalidad, ya que no sólo exceden los marcos nacionales –las fronteras, legislaciones, competencias nacionales– sino también los marcos de análisis generados en otros períodos históricos. Formulo la hipótesis de que al mismo tiempo que se cuestiona, la noción de marco, implícita en la delimitación de todo campo u objeto de estudio, cobra prominencia teórica –pienso por ejemplo en los "marcos cognitivos" de psicología y lingüística cognitiva⁵, en la "teoría del marco" (*frame theory*)⁶, o bien en el emergente campo de las "enmarcaciones climáticas" (*climate framing*)⁷. En todos estos casos, la cuestión del marco problematiza en última instancia los criterios y los métodos con que se recorta, se cuenta, y se organiza lo que se considera como realidad. En este sentido, el énfasis en el *marco* está también vinculado a la historia del lugar del *relato* en la construcción y lucha por versiones de la realidad –relatos oficiales, contra-relatos, *storytelling*⁸– y en particular a la conocida crisis de los "grandes relatos", anunciada al final de los años setenta y moneda corriente desde los años noventa.

Retomando esquemáticamente la exposición de Jean-François Lyotard, uno de sus teóricos más conocidos, dicha crisis consiste en la pérdida de credibilidad de los relatos –el de la supremacía del hombre y de la razón, el del progreso, el de la emancipación de la raza humana, etc.– que legitimaban las filosofías y los saberes occidentales. Además de legitimar –enmarcar ideológicamente, proveer un fundamento– saberes, estos grandes relatos enmarcaban un sinfín de relatos y de prácticas sociales, dándoles orden y coherencia, relacionándolos entre sí. Así la crisis del meta-relato es también, o quizás sobre todo, debida a la "desactivación" de su función de marco "supremo": "[l]a fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, etc., chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques *sui generis*. Chacun de nous vit aux carrefours de beaucoup de celles-ci" (LYOTARD 1979: 7-8)⁹. La imagen de la "dispersión en nubes" de la "función narrativa" es evocadora: los relatos se dispersan, los "operadores" que debían poder conectarlos y "traducirlos" entre sí –el héroe, el periplo, el objetivo– no "funcionan" más. Pero no desaparecen por ello ni los relatos, ni los marcos de cada relato: lo que se desactiva es la función de "meta-

marco” de los grandes relatos. Así el caso del relato de la nación, cuya función de “marco abarcador” –respecto a identidades, el pueblo, la economía, e incluso la política– se ha debilitado, sin por ello desaparecer. Es posible entonces entender el interés por los marcos como una reacción a la multiplicación y des-jerarquización de relatos, y la multiplicación de relatos como una reacción, a su vez, al debilitamiento de los grandes marcos.

¿Cuáles son, entonces, las “funciones de marco”? En su sentido más familiar, el marco es la estructura o armadura rígida que se encaja en –o en las que se encajan– puertas, ventanas, pinturas, fotos. En todos estos casos delimita y comunica un afuera y un adentro (de la casa, de la obra): autonomiza un espacio al tiempo que lo relaciona con espacios y superficies circundantes; funciona como una zona de delimitación y contacto con el exterior. El marco también es un soporte, como es la estructura interna que sostiene un edificio, o bien, ya en un sentido metafórico, como el conjunto de normas que “sostienen” una institución¹⁰. En este caso el marco es invisible, y la condición de visibilidad de lo que sostiene. Es también un marco el fondo, o el trasfondo, sobre el que se discierne una figura, y según los casos este fondo puede ser más bien un ámbito¹¹. Los usos metafóricos del término, especialmente aptos para analizar y explicar los procesos de producción de sentido y de percepción, explotan esta multiplicidad de funciones y operaciones del marco “material” (armadura, soporte, fondo, ámbito; recortar, delimitar, comunicar, sostener, visibilizar).

En el caso de obras artísticas, incluyendo las verbales, el marco establece la distinción entre texto y no-texto, ficción-no ficción, obra-no obra, etc., sin llegar sin embargo a fijarla de una vez por todas. Esta distinción es frágil, porque no depende solo del texto, sino también de su recepción; por ello mismo es también móvil, cambiante, o siempre aproximativa, aunque haya un trazado material que la señale. Por eso, aun cuando considera el marco como el límite que “separa un texto artístico de un no-texto”, el semiótico Yuri Lotman ofrece ejemplos que muestran la escasa impermeabilidad del “texto” respecto a su “afuera”, e incluso su potencial de convertirse en ese “afuera” según como se lo enfoque:

[...] en el teatro del siglo XVIII los bancos de los espectadores particularmente privilegiados se ponían en el escenario de tal modo que los espectadores de la sala veían simultáneamente a aquéllos y a los actores. Pero en el espacio artístico de la obra, situado en el interior del marco que lo delimita, entraban solamente los actores; por eso el espectador veía en el escenario a otros espectadores, pero [no] reparaba en ellos. [...]

El marco del cuadro puede ser una obra de arte independiente; sin embargo, se halla al otro lado de la línea que delimita la tela, y no lo vemos cuando contemplamos el cuadro. Pero basta con considerar el marco como un texto independiente, para que la tela desaparezca del campo de nuestra visión artística; queda al otro lado del límite (LOTMAN 1982: 261).

En ambos casos, el límite –la escena con los actores, el límite de la tela– es materialmente invariable, pero su función de marco cambia según la recepción: en el caso del cuadro, la pintura puede quedar “fuera” de la mirada interpretativa, mientras que el marco en sí se convierte en el asunto focalizado; en el caso de la obra de teatro, si bien los espectadores ven la diferencia entre el público en escena y los actores, también pueden considerar a los primeros como una *mise en abyme* de sí mismos, etc. En realidad, todo marco puede ser a su vez enmarcado, por lo menos en principio, así como todo lo que es enmarcado enmarcar a su vez, y esto a pesar de las tentativas textuales o institucionales de fijar una jerarquía entre los niveles de enmarcación.

En el campo de la literatura se habla de diferentes tipos de marcos. En narratología, los relatos marco son los relatos dentro de los cuales hay otros relatos, a los cuales separa y articula entre sí. Son también marcos –aunque no necesariamente relatos– el conjunto de rótulos, paratextos y de datos extra-diegéticos (la tapa del libro, epígrafes, dedicatorias, etc.) que sitúan la obra en su conjunto y aclaran algunos códigos de lectura; también funcionan como marco todas las indicaciones que van esbozando un escenario en el curso de la lectura, a medida que se desarrolla la acción. Por otra parte, como en el caso de las pinturas, el marco es lo que permite la movilidad de los textos, o sea, el hecho de que se puedan leer en cualquier lugar, después de su tiempo, y en varios formatos (digital, papel, de bolsillo, etc.). La auto-presentación del texto literario es por lo tanto crucial, y su artificialidad es muy seguido problematizada en su propio seno a partir de las diferentes funciones de un mismo marco, o de inversiones de las relaciones entre marco/enmarcado.

En el cuento de Julio Cortázar, “Continuidad de los parques” (1964), por ejemplo, el relato marco se convierte en el relato enmarcado cuando el protagonista, un hombre que lee una novela de crimen pasional, se convierte en la víctima del asesinato que está sucediendo en su lectura. Esta inversión –de tipo fondo/figura– transgrede la distinción entre el texto y el no-texto (el parque del protagonista del cuento se prolonga en el parque del libro que está leyendo), recordando al lector esta primordial y olvidada función del marco. De hecho,

el cuento es una *mise en abyme* del proceso de lectura: inmerso en el relato, el lector olvida la distinción texto / no-texto, “pierde” el marco de referencia externa, y termina siendo “leído” por lo que lee. En este sentido, el cuento puede entenderse como un comentario sobre la preocupación occidental en torno a los peligros de la lectura de ficciones, peligros que lleva a un extremo trágico-paródico con la muerte del protagonista/lector¹². Pero también expone la vulnerabilidad de todo lector ante la fragilidad de las distinciones, las identidades, las figuras y las estructuras que los marcos nos dan a ver. En última instancia, sin embargo, ni este ni ningún texto controla todos sus niveles de enmarcación: que es un cuento, que se inscribe en tal o cual tradición nacional u occidental, que cita a tal otro texto –todos estos puntos de apoyo para la lectura le aseguran a sus lectores un lugar “fuera” del texto, a partir del cual pueden sumergirse en la lectura sin que se disuelva la distinción entre texto y no-texto. O sea que los lectores movilizan diferentes marcos de lectura, “fuera de marco”, supliendo la fragilidad del límite entre texto y no-texto y respondiendo a la ausencia de “meta-marcos”.

Propongo ahora abordar algunos tratamientos literarios del “problema” del marco nacional, que reside tanto en su persistencia (no nos podemos deshacer de él) como en su incapacidad de enmarcar (cada vez explica e incluye menos), y, sobre todo, en su coexistencia con una multiplicidad de otros marcos, entre los cuales se juega nuestra subjetividad.

JUEGOS DE MARCO

Buena parte de la historia de la literatura hispanoamericana es la historia de una lucha contra las normas impuestas por diferentes marcos: cómo desprenderse de la literatura española imperial, cómo disociarse de las expectativas nacionales, cómo desentenderse de la herencia del regionalismo, del realismo mágico, del boom (aquella generación de exitosos escritores que visibilizaron a Hispanoamérica en el mercado literario mundial). El marco nacional ha suscitado diferentes actitudes, entre las cuales la cosmopolita, que rechaza la centralidad del marco nacional sin por ello necesariamente desarrollar su crítica¹³. El ejemplo arquetípico de esta vertiente sería Jorge Luis Borges, quien, sin rechazar completamente el marco literario nacional –imita el género gauchesco, colabora con otros escritores argentinos, etc.– se niega a tomar la nación como marco principal de su escritura, a restringirse a asuntos y a estilos nacionales en sus textos, y se inscribe a sí mismo en un canon literario con pretensiones de universalidad. Otro es el caso de las generaciones posteriores al boom, que se rebelan contra las expecta-

tivas internacionales de una literatura latinoamericana exótica y regionalista. Viene al caso mencionar en este contexto a Leonardo Valencia, quien reivindica una y otra vez el derecho, o la legitimidad, de escribir sobre asuntos no-nacionales ni regionales, o sea, explícitamente fuera de marcos nacionales y, más generalmente, identitarios. Varios de sus textos exploran el devenir del libro –su nuevo lugar, sus funciones, su circulación– fuera de este marco nacional tan indisociable de la literatura instituida, como en *El libro flotante* (2015) –libro que se sigue escribiendo, colectivamente, en la web– o en *Kazbeck* (2008), en el que la empresa de escribir se redefine respecto a una serie de dibujos de insectos. En muchas de estas tentativas, la literatura –representada por libros, textos específicos, bibliotecas, etc.– se convierte en el marco de referencia principal.

En contraste con lo que podríamos calificar de “posnacionalismo incluyente” –el que considera a la literatura como marco superior o alternativo a la nación–, Roberto Bolaño sostiene un rechazo más radical del marco nacional respecto al literario. Invitado a dar una charla sobre “Literatura y exilio”, Bolaño anuncia primero que “[...]no cre[e] en el exilio, sobre todo cuando esta palabra va *junto* a la palabra literatura” (BOLAÑO 2004: 40, MI ÉNFASIS). En el contexto de su ensayo comprendemos que la literatura y el exilio no están a la par, una junto al otro, porque la literatura no reposa en lo nacional, y no respeta ni sus fronteras ni sus imperativos. En particular, la nostalgia, el lazo afectivo que supuestamente articula literatura y exilio, la “cantineña” del “regreso al país natal” entonada por escritores de “zonas depauperizadas”, suena a “mentira”: “¿Se puede tener nostalgia por la tierra en donde uno estuvo a punto de morir? [...] Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria” (BOLAÑO 2004: 43). No solo no *puede* existir, entonces, un conector afectivo entre el exiliado y la nación, la patria, sino que, en el caso más específico del escritor, su condición “natural” es el exilio¹⁴, y la patria no tanto la literatura como el conjunto particularizado de sus libros (su biblioteca). Tenemos entonces una disociación entre literatura y nación, por un lado, y una “reducción” o concretización de la literatura a la biblioteca personal, en un gesto de simultánea desmitificación (la literatura en tanto libros que se han leído) y de reivindicación (la “patria” son los libros).

En la misma línea, Bolaño desmitifica y se apropia de las virtudes nacionales cuando afirma en una entrevista que su “única patria son mis dos hijos [...]” (MARISTAIN 2003). Además de invertir la jerarquía generacional implícita en la relación patria-hijos, esta versión personal de la pertenencia reposa en la

paternidad biológica y afectiva en vez de en una genealogía alegórica de la identidad. Fernando Iwasaki, escritor peruano establecido en España, defensor de las identidades compuestas y de perspectivas extraterritoriales (IWASAKI 2011), adopta una actitud similar hacia la literatura y la patria en el colofón de *El descubrimiento de España* (1996): “mis únicas patrias son la memoria y el cuerpo de la mujer que amo” (IWASAKI 2000). Aquí también se invierte el orden de enmarcación habitual de las categorías supuestamente más abarcadoras y abstractas que son la patria y la literatura, y las más particulares y subjetivas que son el cuerpo y la memoria –en donde el cuerpo de la mujer toma el lugar del alegórico cuerpo de la nación, y la memoria, sin reemplazar a la literatura, se impone como actividad que genera subjetividades. Ambos escritores, en todo caso, confirman la observación de Mandolessi, quien constata un desplazamiento de lo nacional hacia la esfera íntima y privada en la literatura asociada a lo posnacional:

[...] ‘lo nacional’ no existe separado de la existencia individual, no existe como absoluto, como serie de atributos compartidos, como abstracción. En el panorama posnacional, lo nacional parece adquirir un significado cada vez más difuso, porque, apartándose de las definiciones colectivas y cristalizadas que pierden valor, se seculariza tornándose en un territorio privado e intransferible (MANDOLESSI 2011: 78).

Pero si bien los marcos nacionales no cumplen ya la misma función abarcadora y definitoria que antaño, si es cierto que han perdido su lugar superior en la jerarquía de “supra-marcos”, no por eso han desaparecido. En las literaturas llamadas de migración –digamos, en literaturas que surgen en, y en respuesta a, contextos migratorios– es difícil no encontrar algún tipo de planteamiento sobre la relación del migrante con la nación de origen. En su prólogo a *Poéticas de la distancia*, un volumen de ensayos por escritores argentinos residentes “afuera”, Silvia Molloy y Mariano Siskind preguntaban, respecto al cuerpo “deforme e imaginario” de la literatura argentina:

¿De qué maneras participa en esa literatura nacional el escritor desplazado, con su estética migrante? Y más específicamente, ¿en qué medida las experiencias concretas de diásporas, desplazamientos, exilios y viajes de los que se vuelve o no determinan las inscripciones, auto-exclusiones y estancias liminares respecto de esa formación nacional vaga e inaprensible que Alberdi llamó (hablando de los resultados de la emigración) ‘ese país flotante’? (MOLLOY 2006: 9)

Como lo indica el título del volumen de Molloy y Siskind, el planteamiento se concentra en los efectos de la distancia sobre la relación de los escritores a un “cuerpo de literatura” que contribuyen, desde su posición, a deformar y a re-imaginar, pero en el que, en última instancia, se reconocen. Muchos textos de migración experimentan con la “elasticidad” de los marcos nacionales, con sus capacidades inclusivas, muchas veces hasta un punto de explosión, o de inhabilitación de sus funciones.

El cuento de Roberto Bolaño intitolado “Compañeros de celda”, por ejemplo, comienza apuntando a una relación entre dos personajes, a partir de experiencias comparables pero enmarcadas por contextos nacionales diferentes, ambos representados por un espacio carcelario: “Coincidimos en cárceles diferentes (separadas entre sí por miles de kilómetros) el mismo año y el mismo mes. Sofía nació en 1950, en Bilbao, y era morena, de corta estatura y muy hermosa. En noviembre de 1973, mientras yo estaba preso en Chile, a ella la encarcelaron en Aragón” (BOLAÑO 1997: 137).

La relación entre los dos personajes se desarrolla dentro de estos parámetros, como una suerte de coincidencia distante: comparten un piso, son amantes, a veces sí, a veces no, hasta que poco a poco la mujer se convierte en “un fantasma”. Ante esta gradual disolución del lazo con Sofía, el narrador se aferra al vínculo carcelario:

A veces me imaginaba a Sofía en la cárcel, en Zaragoza, en noviembre de 1973 y me imaginaba a mí, detenido durante unos pocos pero decisivos días en el hemisferio sur, por las mismas fechas, y aunque me daba cuenta de que ese hecho, esa casualidad, estaba cargada de significados, no podía descifrar ni uno. Las analogías sólo confunden (BOLAÑO 1997: 142).

Eventualmente, ya descartada la fe en el significado del paralelismo cárcel en Chile/cárcel en Aragón, o en la posibilidad de borrar sus respectivos pasados superponiendo sus experiencias, el narrador y Sofía se reencuentran. Al final del cuento salen de las cuatro paredes del sórdido piso de Sofía para ir a comer una pizza, de manera que quedamos con la perspectiva de una escena cotidiana, sin duda más fácil de compartir que la experiencia carcelaria de cada uno. Lo cierto es que la convivialidad proyectada no se deja enmarcar por las escenas de los pasados nacionales; parece al contrario que desactiva la función marco de estos pasados, dando lugar, fuera del texto –“después” del cuento–, a otras pautas de interpretación y producción de sentido basadas ya en la anodina salida a la pizzería. Éstas prometen incluso resignificar el marco inicial –esa analogía que

debía estructurar la relación-, convirtiéndolo en un relato más en la compleja trama intercultural de la migración.

Si el cuento de Bolaño “desactiva” el marco nacional en tanto esquema cognitivo e interpretativo en contextos migratorios o exílicos, otros relatos exploran su interacción des-jerarquizada con otros marcos. Propongo como ejemplo la novela *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao* (2008 [2007]), del autor dominico-estadounidense Junot Díaz, cuya aclamada publicación inscribió la historia del Trujillato en el canon literario estadounidense, desprendiéndola de una tupida tradición literaria que la presentaba como un tópico “latinoamericano”. La novela resalta de hecho los vínculos concretos entre las historias de la República Dominicana y Estados Unidos, con abundancia de fechas, datos, y notas al pie de página que instruyen a los lectores ignorantes de ambas naciones sobre sus pasados transnacionales. Estos cruces nacionales se concretizan, primero, en la historia de la familia del improbable héroe Oscar Wao, cuya madre, dominicana, huye la violencia sexual institucionalizada del Trujillato. Se actualizan luego, en las idas y vueltas de los dominico-estadounidenses, en pugna con los estereotipos de género que persisten en uno y otro lado: vuelve la hija para ser educada como verdadera “mujer”; Oscar, virgen a su pesar, encuentra en la isla el amor de su vida; el narrador masculino lo pierde en la misma, etc. La violencia del Trujillato se prolonga entonces en la violencia de los destinos de género de los personajes, que lejos de disiparse con el exilio, se refuerza con las exigencias identitarias de la comunidad¹⁵.

El enfoque de género sitúa la relación entre los contextos nacionales en la esfera íntima –y no sólo en la esfera individual, como en las sagas de familia– donde interactúan también varios otros marcos de referencia. El más notable, porque genera la incongruencia del héroe y el tono tragicómico de sus tribulaciones, es el marco de sus lecturas, básicamente un extenso corpus de novelas y juegos vídeos del género *fantasy* y ciencia ficción a través de los cuales el protagonista interpreta los sucesos de su vida, tanto en Estados Unidos como en la isla: “creía que ésa era la clase de historia que todos vivíamos. Preguntaba: ¿Qué puede ser más ciencia ficción que Santo Domingo? ¿Qué más fantasía que las Antillas?”¹⁶. Fiel a la cosmovisión de su protagonista, el narrador también adopta este género para contar sus aventuras, defendiendo su legítimo uso ante un supuesto lectorado incrédulo: “Sé que he metido mucha fantasía y ciencia ficción en esta mezcla, pero se supone que es la historia verdadera de la Breve y Maravillosa Vida de Oscar Wao” (DÍAZ 2008: 300)¹⁷.

Las referencias a los géneros de ciencia ficción y de *fantasy* no son las únicas que el narrador movi-

liza en el relato de los sucesos dominicanos: la primera tremenda paliza que Oscar recibe, por ejemplo, también en un cañaveral, “[e]ra como uno de esos paneles pesadillescos que la convención del MLA celebra a las ocho de la mañana: interminable” (DÍAZ 2008: 314). En la edición en inglés de la novela (DÍAZ 2007), las notas de pie de página no explican a qué corresponden las siglas MLA (Modern Language Association), como tampoco se aclaran todas las menciones al *fantasy* y a la ciencia ficción; en ambos casos se introducen marcos culturales probablemente desconocidos para la mayoría de los lectores. Pero el género *fantasy* funciona como uno de los dos “supra-marcos” de la novela: una cita de los *Fantastic Four* introduce el relato con una consideración sobre la insignificancia de las vidas humanas desde una perspectiva cósmica (“Qué importan las vidas breves, anónimas ... a Galactus?”). Esta cita entra en diálogo con la siguiente, de un poema de Derek Walcott, cuyo verso final –“y no soy nadie, o soy una nación”– es particularmente evocador en el contexto de este trabajo. En otro lugar he analizado el juego entre estas dos citas (WAGNER 2016); para nuestro propósito baste señalar que remiten a culturas nacionales diferentes y dispares, y que ninguna de ellas corresponde al legado cultural dominante en las naciones figuradas en el relato –Walcott remite al Caribe anglohablante, mientras que los *Fantastic Four* apuntan a una cultura popular y especializada ajena a la tradición literaria canonizada estadounidense. Tenemos entonces un relato enmarcado por tradiciones diferentes, aparentemente desconectadas, que sin embargo serán movilizados en la lectura de la novela.

Notemos que a estas dos citas se añade un prólogo con una función de marco suplementaria. En éste, el narrador propone el principio del “fukú” como conector entre todos los marcos movilizados en el relato, y más allá de ellos, como coherencia, o línea conductora de la historia mundial. Se trata de la “Maldición y condena del Nuevo mundo”, que ponen en circulación los gritos de los esclavos africanos y de los taínos: “Dicen que primero vino de África, en los gritos de los esclavos; que fue la pérdida de los taínos, apenas un susurro mientras un mundo se extinguía y otro despuntaba: que fue un demonio que irrumpió en la Creación a través del portal de pesadillas que se abrió en las Antillas” (DÍAZ 2008: 1); “se cree que fue la llegada de los europeos a La Española lo que desencadenó el fukú en el mundo, y desde ese momento todo se ha vuelto una tremenda cagada” (DÍAZ 2008: 2). Principio a la vez espacial y temporal, generado en la escena inaugural de la Modernidad (1492), el fukú es capaz de explicar todas las miserias habidas y por haber, eventos tan dispares como el asesinato de Kennedy y el fracaso de la guerra de Vietnam. Ahora bien, llama la atención que este super-conector de marcos surja de un mal decir –gritos, susurros– o sea, de

una perversión de las funciones básicas de comunicación y de interacción del lenguaje. Es sin duda por ello que el narrador propone una palabra, “zafa”, como antídoto al fukú, como prevención de la maldición, y que luego interpreta su propio libro como una “especia de zafa: mi propio hechizo de protección” (DÍAZ 2008: 7). Quizás podamos entender este “hechizo”, el relato, como una reescritura del fukú –de todas esas historias horribles que desbordan las historias y culturas nacionales– o una búsqueda de un “de super-conector” que permita pasar de un marco a otro, sin correr el peligro de reproducir las “maldiciones”.

Propongo, para concluir, que el narrador de la *Breve y Maravillosa Vida de Oscar Wao* se representa en este prólogo en una situación semejante a la del público de la exposición con la que comenzaron estas reflexiones, cuando acepta manipular los paneles digitales, con sus figuras enigmáticas y sufrientes. ¿Qué gestos, palabras y relatos, pueden servirnos de conectores con estas imágenes, vincularnos respetuosamente con ellas, sin desencadenar un nuevo “fukú”? Por suerte, pese a haber sido “liberadas” de su marco dorado, las figuras de Guayasamín estaban contenidas por otros marcos –el Ipad, el aparato explicativo de la exposición, la sala de exposición, el edificio de la Universidad, el discurso académico, las propias presentadoras– que podríamos a su vez considerar como modalidades de “zafa” para frenar la expansión de la “maldición colonial”. Ningún marco sin embargo puede resolver la tensión que genera esa conexión entre el espectador y las figuras que manipula: a cada espectador, entonces, le toca activar el marco apropiado para acoger las figuras que perturban la falsa armonía de la globalización; a cada lector le incumbe generar la “zafa” que responda a los gritos “ajenos” que atraviesan sus lecturas. ◀

NOTAS

- 1 Agradezco a Adriana López-Labourdette y Octavio Páez-Granados por sus comentarios y sugerencias.
- 2 Al respecto, ver los artículos de Carlos Jáuregui y Aline Helg.
- 3 Ver en este volumen el artículo de Carmen Carrasco.
- 4 Jameson desarrolla esta tesis en un artículo intitulado “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, que ha sido muy cuestionado desde perspectivas postcoloniales.
- 5 Ver la entrada sobre “Frames, Idealized Cognitive Models, and Domains” en el *Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* (CIENKI 2012). Comentando el uso del concepto de *frame* en diferentes disciplinas (psicología cognitiva, antropología, sociología, ciencias computacionales, etc.), concluye el autor: “However, the common thrust behind these different framings of the term ‘frame’, namely that knowledge schemas guide and structure our use of language, is of greater significance than the distinctions between the various uses of the term in different disciplines”.
- 6 “*Frame theory*, as conceived in linguistics, social psychology and cognitive theory (BATESON 1972, GOFFMAN 1974) [...] takes its point of departure in the idea that, by now generally acknowledged, that all mental activity is ruled by cognitive *frames*, which in turn govern individual concepts and thus help us navigate through our experiential and communicative universe.” (WOLF 2010: 60-61)
- 7 El campo de investigación sobre “enmarcaciones del clima” (climate framing) estudia maneras de delimitar, enfocar, y plantear el “cambio climático”, término único que cubre en realidad una multiplicidad de fenómenos, que existen en varias escalas y proporciones (calentamiento global, huracán o sequía locales, lluvia, otoño largo, etc.) Ver BOULTON 2016.
- 8 No creo que sea necesario documentar la preocupación actual por el “*storytelling*”, las “*fake news*”, etc. Para un análisis del uso de técnicas narrativas en marketing, la política, el entrenamiento militar, etc., ver SALMON 2013.
- 9 Paradójicamente, como argumenta Lyotard, esta “desactivación” es generada por los mismos saberes que los grandes relatos legitimaban, y que con la ciencia moderna cuestionan sus propios fundamentos, generando incredulidad.

¹⁰ El psicoanalista José Bleger, por ejemplo, acuña el concepto del “encuadre” –traducido como *frame* en inglés, y *cadre* o *scène* en francés– para hablar de las condiciones en las que se desarrolla la terapia, que él considera como una institución. El encuadre –la escena de la terapia, con sus marcos espaciales, temporales, modalidades, reglas tácitas, etc.– es el trasfondo invisible e inmutable del proceso terapéutico. Pero el encuadre es también el trasfondo en el que el paciente apoya su propio “trasfondo” psíquico, no identificado o irreconocible. “El encuadre, como institución, es el depositario de [...] la parte indiferenciada y no resuelta de los primitivos vínculos simbióticos” (BLEGER 1967: 249). Aquí el encuadre delimita (hay marcadores que dicen cuándo empieza o termina el espacio y el tiempo de la terapia), y es al mismo tiempo el trasfondo –aquello invisible que sostiene la terapia y que *entra en juego*, en relación, con el “trasfondo” del paciente.

¹¹ Ver el conjunto figura-fondo de la psicología Gestalt.

¹² Preocupación formulada ya por Platón, quien desarrolla los efectos perniciosos de la *mimesis* sobre la razón, y tematizada profusamente desde el *Don Quijote*, pasando por *Madame Bovary*, hasta un reciente “juicio ficticio de la ficción” que duró unas siete horas (ver “Le procès de la fiction”, propuesta de Aliocha Imhoff y Kantuta Quirós, disponible en <http://www.lepeuplequimanque.org/proces-de-la-fiction/live/>), y que repasa los argumentos a favor y en contra de la ficción a la luz de las prácticas contemporáneas de las *fake news* y del *storytelling*.

¹³ Tanto GUERRERO [2013] como CASTANY PRADO [2010] consideran que esta vertiente es posnacional.

¹⁴ “Literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar” (BOLAÑO 2004: 43).

¹⁵ Entre ellas, la exigencia de la identidad de raza, que no voy a abordar, por falta de espacio.

¹⁶ El narrador principal (el que tiene más capítulos) presenta a Oscar Wao como un *nerd* incurable: “Podía escribir en elvish, podía hablar chakobsa, podía distinguir entre un slan, un dorsai y un lensman en detalle; sabía más sobre el universo Marvel que el mismo Stan Lee, y era un fan de los juegos de rol [...]” (DÍAZ 2008: 22-3). Por otra parte, establece una correlación entre la pasión de Oscar por la ciencia ficción y el género *fantasy* y sus inaptitudes en tanto macho dominicano.

Una crítica de los modelos de género latinos atraviesa el texto, como lo sugiere también el nombre del héroe, que surge de la mala pronunciación del nombre del autor Oscar Wilde.

¹⁷ Las referencias a estos géneros también se filtran en las aventuras de otros personajes: por ejemplo, cuando un grupo de músicos encuentra en la ruta a la madre de Oscar, casi muerta después de una paliza en un cañaveral, remedan las palabras que suelen preceder la aparición de Superman (“Gritaban: ¡Es un baká, ciguapa; no, una haitiana! Y fueron silenciados por el vocalista, quien gritó: ¡Es una muchacha!” [DÍAZ 2008: 160]).

BIBLIOGRAFÍA

BLEGER JOSÉ

1967 *Simbiosis y ambigüedad. Estudio psiconalítico*. - Buenos Aires: Paidós.

BOLAÑO ROBERTO

2004 “Literatura y exilio”, en: *Entre paréntesis*, pp. 40-46.- Barcelona: Anagrama,
1997 “Compañeros de celda”, en: *Llamadas telefónicas*, pp. 137-147.- Barcelona: Anagrama.

BOULTON ELIZABETH

2016 “Climate Change as a ‘Hyperobject’: A Critical Review of Timothy Morton’s Reframing Narrative”, in: *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change* 7 (5): 772-785. <https://doi.org/10.1002/wcc.410>

CASTANY PRADO BERNAT

2007 *Literatura posnacional*. - Editum signos. Murcia: Universidad de Murcia/ Servicio de Publicaciones.

CIENKI ALAN

2012 “Frames, Idealized Cognitive Models, and Domains”, in: GEERAERTS Dirk and CUYCKENS Hubert (eds.), *Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199738632.013.0007 <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199738632.001.0001/oxfordhb-9780199738632-e-7>

DÍAZ JUNOT

2008 *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*. Trad. Achy Obejas.- Nueva York: Vintage Español.

GUERRERO GUSTAVO

2012 “Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional”, *Revista de Estudios Hispánicos* 46 (1): 73-81. <https://doi.org/10.1353/rvs.2012.0016>.

IWASAKI FERNANDO

2011 “Ningún lugar también es un lugar”, in: LÓPEZ-LABOURDETTE Adriana y WAGNER Valeria (eds.), *Disonancias interamericanas*, pp. 223-26.- Barcelona: Linkgua.
2000 *El descubrimiento de España*. -Lima: Peisa.

JAMESON FREDRIC

1986 “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text* 15: 65-88. <https://doi.org/10.2307/466493>.

LOTMAN YURI M.

1982 *La estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones Istmo.

LYOTARD JEAN-FRANÇOIS

1979 *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*.- Paris: Éditions de Minuit.

MANDOLESSI SILVANA

2011 “¿Es posnacional la literatura argentina contemporánea? Apuntes para un debate”, *Mitologías hoy* 1 (0): 60-79. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.56>

MARISTAIN MÓNICA

2003 “La última entrevista de Roberto Bolaño. Estrella distante”, *Página 12*, 23 de julio. http://www.astro.puc.cl/~rparra/tools/ROCK_EDITIONS/entrevista_con_roberto_bolano.pdf

MOLLOY SYLVIA (ED.)

2006 *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. - Colección vitral. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

SALMON CHRISTIAN

2013 *Storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*.- Paris: La Découverte.

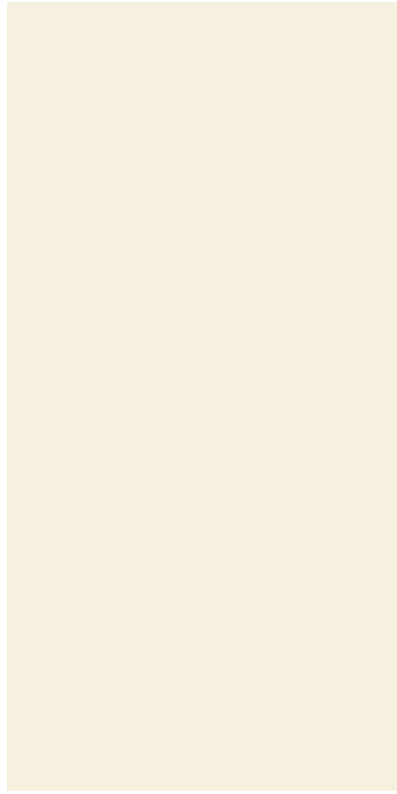
WAGNER VALERIA

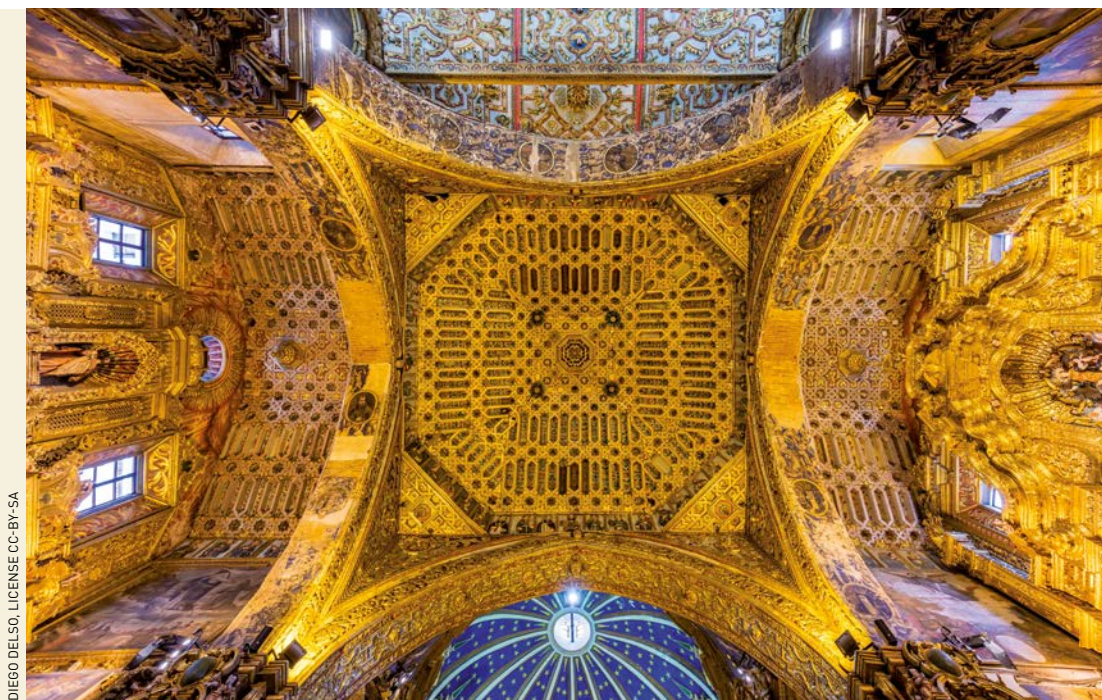
2016 “El *fukú* del Almirante y el oso Colón: lo común intraducible en dos relatos de migración”, en: SÁNCHEZ Yvette y Valeria WAGNER (eds.), *Cruzar las Américas: perspectivas hemisféricas en el lenguaje, las letras y la cultura visual*, pp. 47-60.-Pittsburgh: ILLI.

WOLF WERNER

2010 “*Mise en Cadre*—A Neglected Counterpart to *Mise en Abyme*”, in: ALBERT Jan and Monika FLUDERNIK (eds.), *Postclassical narratology: approaches and analysis*, pp. 58-82.- Ohio State University Press.

II. Ecuador y *Ecuador*





Domo de la iglesia de San Francisco, Quito, Ecuador

DIEGO DELSO, LICENSE CC-BY-SA

ENTRE NEO-INDIGENISMO Y RETRO-COLONIALIDAD. (DI-) VISIONES DE LA NACIÓN Y POLÍTICAS DE IDENTIDAD EN ECUADOR (SIGLOS XIX A XXI)¹

CHRISTIAN BÜSCHGES
INSTITUTO DE HISTORIA,
UNIVERSIDAD DE BERNA

RÉSUMÉ

Alors que la figure du Métis est devenue, au début du XX^e siècle au plus tard, le noyau central du discours national dans une grande partie de l'Amérique latine, en Équateur, le concept de métissage n'a pas réussi à occuper une place aussi importante dans les récits de la nation. En revanche, en ce qui concerne la construction de la nation équatorienne, une grande partie de la production historiographique, l'art et la littérature, ainsi que les débats politiques, ont été caractérisés depuis le XIX^e siècle par une lutte idéologique entre l'héritage précolombien et espagnol.

ABSTRACT

While the figure of the mestizo became at the beginning of the twentieth century at the latest the central core of national discourse in much of Latin America, in Ecuador the concept of mestizaje has not managed to occupy a similarly important place in the nation's narratives. In contrast, with regard to the construction of the Ecuadorian nation, much of the historiographic production, art and literature, as well as political debates, have been characterized since the nineteenth century by an ideological struggle between the pre-Columbian and the Spanish heritage.

RESUMEN

Mientras que la figura del mestizo se convirtió a más tardar a principios del siglo XX en el núcleo central del discurso nacional en gran parte de América Latina, en el Ecuador el concepto del mestizaje no ha logrado hasta el presente ocupar un lugar semejantemente importante en las narraciones de la nación. En cambio, con respecto a la construcción de la nación ecuatoriana, gran parte de la producción historiográfica, del arte y de la literatura, como también de los debates políticos, se caracterizan desde el siglo XIX por una lucha ideológica entre la herencia precolombina y la española.

La década de los noventa del siglo XX estuvo marcada en el Ecuador por una doble coyuntura de políticas de identidad. Por un lado, el “levantamiento indígena” del año 1990 sacó a la luz la precaria situación socioeconómica y cultural de una parte considerable de la población del país y desencadenó una amplia discusión política sobre la identidad nacional. Por otro lado, varios municipios del país, entre ellos la capital Quito, pusieron en marcha ambiciosos planes de rehabilitación de los “centros históricos”, acompañados de iniciativas culturales, entre otras la restauración de conventos y la publicación de libros de historia, que expresaron una cierta nostalgia colonial. Ambos procesos reflejan una tendencia que se dio en gran parte de América Latina, e incluso a nivel global, y se ha mantenido vigente más allá del último cambio de milenio.

El neo-indigenismo de los años noventa, cuyas manifestaciones transnacionales y globales más emblemáticas fueron las múltiples manifestaciones y protestas en el contexto del quinto centenario del “descubrimiento de América” en 1992 y la declaración del “Decenio Internacional de las Poblaciones Indígenas del Mundo” por las Naciones Unidas (1995-2004), ha conllevado cambios profundos en la institucionalidad política y la visión oficial de la nación en Ecuador y muchos otros países de América Latina. En 1998 la nueva constitución ecuatoriana definió la nación como “pluricultural y multiétnica” (BÜSCHGES 2007: 15-35; SELVERSTON-SCHER 2001).

En la misma época de los noventa, los programas de rehabilitación de los centros históricos de Quito, Lima o Santo Domingo demuestran rasgos de una retro-colonialidad que se expresa en la restauración de barrios, plazas, casas particulares, iglesias y conventos construidos en tiempos coloniales, como también la construcción de centros comerciales y restaurantes en edificios de origen o estilo colonial (KALTMEIER 2011: 95-115; CARRIÓN Y DAMMERT GUARDIA 2011: 171-187). El “Plan de rehabilitación del centro histórico de Quito” del gobierno municipal de 1994 viene de la mano de una representación nostálgica, deshistorizada, de lo que fue la época

colonial. Este movimiento puede ser interpretado como una estrategia que utiliza la clase media – mestiza, blanca, insegura, urbana – para repensar su identidad y su posición política frente a la subversión provocada por el despertar indígena de los años noventa. La recuperación de una identidad hispanocolonial a través de la rehabilitación del centro histórico de Quito se inserta en un proceso global empujado por el plan de “protección de los bienes culturales del mundo” de la UNESCO aprobado en 1972, por el cual se declaró como primer “Patrimonio Cultural de la Humanidad” en América Latina al casco antiguo de Quito en 1978 (FIORI ED. 2013).

El sincronismo contradictorio del neo-indigenismo y de la retro-colonialidad durante la década de los noventa marcó una crisis de la narración de la identidad nacional mestiza que había dominado el discurso intelectual y político de la mayoría de los países latinoamericanos desde las primeras décadas del siglo XX hasta (por lo menos) los años setenta. El origen de las discusiones sobre la identidad nacional se remonta a principios del siglo XIX cuando surgieron en el subcontinente latinoamericano los primeros estados independientes. En las páginas siguientes me propongo esbozar algunas coyunturas o debates intelectuales y políticos claves que desde la independencia del Ecuador a principios del siglo XIX han dominado el discurso sobre la identidad nacional. En el centro de estos debates se enfrentan diferentes visiones de la nación y políticas de identidad que giran en torno a la (supuesta) esencia cultural o étnica de la nación. Con Eric HOBBSBAWM y Terence RANGER (1983) me interesa particularmente la “invención de la tradición” que da fundamento a la construcción de la idea de la nación (CF. ANDERSON 1988), como también la “tradición de esta invención” (SHEEHAN 1996) durante los siglos XIX y XX (CF. BÜSCHGES 2002). Esta perspectiva constructivista se apoya, además, en el concepto de las “representaciones” del mundo social según Pierre BOURDIEU (1985) para analizar las “(di-) visiones del mundo” que los actores sociales y políticos reivindican o imponen a través de diferentes políticas de identidad en el contexto de luchas por el poder (CF. BRUBAKER 2009; BÜSCHGES 2015). En el ámbito (post-) colonial latinoamericano, la etnicidad —concepto que sirve para imaginar y distinguir entre comunidades culturales distintas e históricamente estables a causa de su (supuesta) procedencia común— ha servido desde la época de la conquista como concepto clave para legitimar normas y prácticas de inclusión y exclusión. Vistas desde una perspectiva tanto sistemática como histórica, y con respecto a diferentes contextos políticos (imperio, estado-nación, estado pluriétnico), estas divisiones discursivas pueden servir para legitimar tanto las fronteras internas como externas de una sociedad (BÜSCHGES 2012).



Fig. 1
La Virgen
de Quito en
El Panecillo

LA INDEPENDENCIA DEL ECUADOR Y LA BÚSQUEDA DE LAS RAÍCES DE LA NACIÓN

Las cuestiones acerca de la identidad cultural del país y de la solución política a las diferencias sociales, interpretadas éstas a partir de un criterio étnico, pueblan en Ecuador los debates políticos e historiográficos desde los movimientos independentistas surgidos entre 1810 y 1822. Al igual que en el resto de Latinoamérica, las guerras de independencia se caracterizaron por el hecho de que la clase social que volcó el orden colonial fue en su mayoría de clases sociales altas o medias, clasificadas según la terminología colonial como criolla o mestiza, con la exclusión de la población considerada “india” o “negra” (libre o esclava). Un paso decisivo para que la ambición independentista lograra organizarse políticamente fue la adopción de modelos europeos para la construcción del Estado y la nación, modelos que posteriormente irían siendo adaptados a las condiciones del continente sudamericano. Por un lado, los fundadores de la joven república andina adoptaron el modelo de Estado liberal; por otro, postularon la unidad cultural de la

nación. Para legitimar la unidad territorial y política del nuevo Estado nacional ecuatoriano frente a la metrópoli española y al resto de sus vecinos americanos, la elite política de Ecuador se amparó en la supuesta existencia de una nación histórica, cuyos orígenes se remontarían a tiempos prehispánicos.

De esta manera, los fundadores del Estado, de filiación mestizo-criolla, se apropiaron de la historia indígena con el fin de justificar su propia independencia de España y dotar de raíces a la nación, garantizando su continuidad histórica (BÜSCHGES 2002). En este sentido, los descendientes de los primeros habitantes indígenas y los vástagos criollos de los conquistadores españoles construyeron un destino histórico común que, a más tardar en el siglo XVIII, sería subyugado por el “absolutismo” hispano y por el hecho de que la gran mayoría de los altos cargos públicos fueran reclutados en la metrópoli (PAGDEN 1987).

Al igual que en la Europa coetánea, la “comunidad imaginada” (ANDERSON 1988) de la nación ecuatoriana se basaba en la “invención de una tradición” (HOBSBAWM Y

RANGER 1993), la cual ya es posible reconocer hacia el final de la época colonial en la literatura criolla (BRADING 1993: 253-464). En ellas se aprecia cómo la historia tanto criolla como indígena se convierte en la base de la formación de las identidades territoriales dentro del amplio territorio americano dominado por España. De acuerdo con esto, la unidad territorial y cultural del Estado nacional de Ecuador fue legitimada aludiendo a la existencia de un “reino de Quito” prehispánico. Ya en el siglo XVII, en un relato plagado de motivos bíblicos sobre los asentamientos primitivos del sur de América, el jesuita Anello Oliva hace referencia a un pueblo nómada que habría migrado a través del océano Pacífico desde las costas de Venezuela hasta alcanzar la costa norte de lo que hoy es Perú (SALAZAR 2001: 48-49). Desde allí, el cacique Quitumbe habría continuado hasta las tierras altas de Quito, donde se habría establecido con sus seguidores.

En el siglo XVIII, fue finalmente el padre jesuita Juan de Velasco el que, en su crónica *Historia del Reino de Quito*, de 1798, basada en escritos coloniales no conservados o no publicados, alude a la conquista de las tierras altas de Quito —bautizada así por los Quitu, ocupantes originarios de esa zona— hacia el año 980 d. C. por los Caras, una etnia que se había extendido desde la costa (VELASCO 1981). Del “mestizaje” de ambos grupos habría surgido la dinastía Shyris, cuyo dominio se habría expandido a amplias zonas del posterior territorio hispanocolonial de la Audiencia de Quito. A este respecto se encuentran correspondencias —también ya en la época colonial— en algunas fiestas públicas y religiosas en las que se representaba a la “reina de Cochasquí” y la muerte de ésta durante la invasión de los incas (BÜSCHGES 1997: 118-119).

Tras la independencia, la *Historia del Reino de Quito* del padre Velasco se convirtió oficialmente en el mito fundacional de la nación ecuatoriana. Como tal, a lo largo de todo el siglo XIX fue difundido como elemento fundamental de la historiografía nacional y de la historia divulgada en las escuelas. Debido al paulatino desarrollo de la arqueología nacional en torno al cambio de siglo, del XIX al XX, el gran relato del *Reino de Quito* por vez primera pierde credibilidad.

Así, en un gran trabajo sobre la historia de Ecuador publicado entre 1893 y 1903, el arzobispo e historiador quiteño Federico González Suárez niega que en tiempos prehispánicos existiese realmente esa unidad política y cultural sostenida hasta entonces (GONZÁLEZ SUÁREZ 1969: 56 Y 751-774). El análisis y la valoración que González Suárez hace en su obra maestra de “las primitivas razas indígenas” que habitaban el espacio ecuatoriano antes de la conquista por los españoles demuestran rasgos de ambigüedad (GONZÁLEZ SUÁREZ 1969: 24-25).



Fig. 2
Café del Fraile,
Centro Comercial Palacio
arzobispal, Quito

A pesar de que pone de relieve la necesidad de estudiar el pasado precolombino ecuatoriano y su impacto sobre la historia más reciente, González Suárez se sirve de la distinción entre barbarie y civilización, concepto típico de gran parte del pensamiento latinoamericano del siglo XIX, para caracterizar la ruptura que según su opinión había significado la conquista por los españoles para la historia del Ecuador, e incluso niega que —con la excepción de los Shyris— estos pueblos hayan tenido una “historia propiamente tal”; además, fue justamente la falta de una organización política estable la razón por la que las “naciones” indígenas fueron fácilmente “vencidas y subyugadas” por los españoles (GONZÁLEZ SUÁREZ 1969: 55-57).

En el año 1918 se produjo un intenso debate público sobre la historia precolombina del Ecuador, cuando el Consejo Superior de Instrucción Pública quiso eliminar de su programa educativo el canon histórico de la supuesta dinastía de los Shyris. La crítica que se hacía al mito fundacional de los Shyris creado por Velasco se fundamentó sobre todo en la falta de fuentes fiables que lo apoyasen, además del hecho de que Velasco había escrito dicha crónica durante su exilio italiano, por lo que no habría tenido acceso a ningún documento, ni a los desaparecidos ni a otros. Un argumento de mucho peso defendido vehementemente por el historiador y arqueólogo Jacinto Jijón y Caamaño fue especialmente el hecho de que mediante estudios arqueológicos no pudiera demostrarse geográficamente la certeza de la presencia histórica de la cultura de los Shyris (JIJÓN Y CAAMAÑO 1918).

El debate sigue vigente hasta día de hoy, y es principalmente en los libros escolares donde Juan de Velasco sigue siendo el cronista del relato de los orígenes de la nación ecuatoriana (SALAZAR 2001: 47). A este respecto, en el año 1998, cuando se produjeron conflictos bélicos entre Ecuador y Perú por motivo de la delimitación de sus fronteras, tanto historiadores como políticos recurrieron a Velasco para defender el territorio exigido por Ecuador (SALAZAR 2001: 62). Algunos años antes, en julio de 1992, el historiador Jorge Salvador Lara describía en el diario quiteño *El Comercio* el supuesto Reino de Quito como “la unidad sociológica, política y civil que es hoy día Ecuador”. Esta cita fue recogida en el prólogo de la obra *El Reino de Quito*, un libro escrito por Piedad y Alfredo Costales publicado ese mismo año que constituye la tentativa de base científica más reciente en defensa del mito (COSTALES Y COSTALES 1992: 1).

LA HERENCIA COLONIAL Y EL HISPANISMO

A pesar de la independencia del Ecuador conseguida en 1821, la época colonial bajo dominio español siguió formando parte de la identidad y de la política de la memoria de un sector de la elite social y política ecuatoriana. Una clara consecuencia de esto se manifestó en los años 1846 y 1847 en el intento del presidente conservador Juan José Flores, quien, tras haber sido derrocado en 1845, pretendía que España reconquistase la colonia perdida (VAN AKEN 1989; GIMENO 1988). Lo que a simple vista puede parecer un asunto de venganza personal o síntoma de “locura” —según lo catalogó un político liberal de la época—, impide ver el hecho de que Flores contaba con numerosos seguidores en las zonas conservadoras de Ecuador, sobre todo en la sierra, incluida la ciudad capital, Quito.

Mientras el gobierno liberal se preparaba militar e ideológicamente bajo el mando del guayaquileño Vicente Rocafuerte para una posible invasión, en el bando de los que apoyaban a Flores se produjeron varios levantamientos en los meses de abril y junio de 1846. Ni para los partidarios del anterior presidente ni para el propio Flores se trataba de conseguir que Ecuador fuera reconquistado por España; tampoco esperaban el establecimiento de una segundogenitura borbónica. Lo que sí era evidente es que Flores, aparte de su anhelo de recuperar el mando del gobierno, mantenía vivas las esperanzas de instaurar un régimen monárquico.

Referencias más explícitas a la herencia española se dieron en 1934 con motivo de la celebración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad de Quito (BUSTOS 2007). De especial trascendencia fue el discurso oficial que pronunció el 28 de agosto de 1934 el entonces

alcalde, el historiador Jacinto Jijón y Caamaño, a quien ya nos hemos referido al hablar sobre la historicidad del Reino de Quito (JIJÓN Y CAAMAÑO 1934A)². En primer lugar, Jijón subrayó en su discurso el inequívoco origen histórico de génesis indígena de la ciudad de Quito. Según afirmó Jijón, Quito ya había estado poblada de manera significativa antes de la llegada de los españoles y, tras la invasión de los incas, se había convertido en una ciudad importante que más tarde sería sometida por los españoles y declarada villa autónoma el 28 de agosto de 1534 por el conquistador Diego de Almagro.

Como discípulo del historiador González Suárez y destacado representante de la corriente intelectual del hispanismo, que al igual que en otros estados latinoamericanos se empezó a extender también por Ecuador desde el cambio de siglo (MORAÑA 2005), Jijón atestiguó el origen indígena de la ciudad de Quito, si bien al mismo tiempo insistió en que la institución española del cabildo había sido establecida el 6 de diciembre de 1534 por el conquistador Sebastián de Benalcázar. De acuerdo con Jijón, la fundación española de la ciudad anterior a esta fecha, es decir, la de Almagro en agosto de 1534, no tenía importancia histórica, puesto que únicamente confirmaba la existencia de una ocupación indígena previa a la llegada española. En cambio, Jijón declaró que la ulterior creación del cabildo español era de capital importancia para la historia quiteña y por ello debía ser recordada como fecha cumbre dentro de la política de la memoria de la ciudad.

En conjunto, las fiestas conmemorativas de 1934 estuvieron marcadas por un alto contenido simbólico con alusiones a España, al sistema monárquico y a los conquistadores. El escudo oficial de la ciudad siguió luciendo el mismo lema desde su fundación por los españoles, el de “Muy Noble y Muy Leal Ciudad”. Por otro lado, la imagen que se propagó fue la de Quito como “cuna de la nación ecuatoriana”. Sin embargo, la población indígena del país fue representada mayoritariamente como el pueblo sometido en la conquista. La *Historia patria*, escrita con ideología hispanista, sólo se apropió la figura de Atahualpa, ajusticiado cerca de la ciudad de Quito por mando del conquistador Pizarro, destacando su “nacionalidad quiteña”. A este respecto, en 1933 se había vuelto a discutir brevemente el proyecto, propuesto unos años antes, de levantar un monumento en la colina de El Panecillo en memoria del último gobernante de la dinastía inca. Pero en las celebraciones festivas de la ciudad del año 1934 no hubo ninguna representación oficial de Atahualpa (BUSTOS 2007: 122-124).

EL INDIGENISMO EN EL ECUADOR

La creciente tendencia a abrazar el hispanismo que se difundió en Ecuador durante la década de 1920 puede interpretarse como reacción y como arma política contra la propagación de la corriente indigenista que tuvo lugar en esa época por toda Latinoamérica (GIRAUDO Y SÁNCHEZ EDS. 2011; ALCINA FRANCH ED. 1990; MALO GONZÁLEZ 1988). En Ecuador, sería la publicación en 1922 del libro de Pío JARAMILLO ALVARADO *El indio ecuatoriano: contribución al estudio de la sociología indoamericana* (con ediciones posteriores en 1925 y 1936) lo que marcaría el comienzo del indigenismo. En su libro, Jaramillo denuncia la continuada explotación a la que se había sometido a la población indígena del país y condena interpretaciones históricas procedentes del círculo de la Academia Nacional de la Historia, entre otras la opinión de González Suárez en relación con la existencia de diferencias raciales que justificarían la servidumbre perpetua de ciertos pueblos (BUSTOS 2007: 118). Jaramillo también expresó su parecer sobre la polémica valoración de la obra de Velasco *Historia del Reino de Quito*, defendiéndola con exaltación.

La disputa entre posiciones hispanistas e indigenistas continuó a lo largo del siglo XX, como se ve en el caso de las Fiestas de Quito, otra de las tradiciones dignas de destacar resultantes de la corriente hispanista en Ecuador. Fueron institucionalizadas en la década de 1950 y siguen festejándose anualmente el 6 de diciembre con motivo de la conmemoración de la fecha de fundación de la ciudad en 1534. La herencia española se manifiesta en estos festejos a través de eventos de diversa índole, principalmente en las corridas de toros. No obstante, el planteamiento de estas festividades se vio fuertemente criticado en 1992 con motivo de la polémica conmemoración del quinto centenario de la conquista española de América, acontecimiento que estuvo acompañado de una activa movilización indígena. Sin embargo, en medio de este descontento, la proclamación del día 5 de diciembre como “Día de la Resistencia” no logró imponerse como fecha conmemorativa alternativa (BUSTOS 2007: 116).

En el año 2006, el historiador Jaime E. Rodríguez —nacido en Ecuador pero formado en Estados Unidos— publicó en Quito un libro sobre la historia de las luchas independentistas ecuatorianas. Esta obra puede ser considerada como el comienzo de la superación historiográfica de la época independentista del país con el telón de fondo de su bicentenario (RODRÍGUEZ 2006). Dicha publicación hizo eco de manera espectacular en la prensa de la capital y entre los historiadores ecuatorianos³. La discusión principal en la que entraron los historiadores se debe a la radicalidad de la tesis propuesta por Rodríguez —no sin inclinación polémica— de que

Ecuador cometió un error al independizarse de España. Según Rodríguez, entre la posibilidad de separarse de la antigua metrópoli (lo cual finalmente se impuso) y la de permanecer bajo su dominio (opción preferida por algunos grupos fieles a la corona española), la Constitución española de Cádiz (1812), cuyo influjo empezaba a extenderse hacia América, proyectaba las bases para crear una nueva unidad transatlántica, de carácter participativo y federativo, que tanto en el ámbito político como en el económico habría propiciado condiciones más estables para el país que las que resultaron de la ruptura radical con la madre patria.

Al margen de la tendencia polémica del libro, Rodríguez confirma el dato, aceptado desde hace tiempo, de que la base ideológica de las pretensiones independentistas fue heterogénea y que el objetivo de las revueltas que comenzaron en el año 1810 no era desde el principio alcanzar la emancipación, sino el deseo de lograr mayor autonomía dentro del imperio español, posición descartada después a favor de la independencia.

LA AMBIGÜEDAD DEL MESTIZAJE

Lo que llama la atención al indagar en la política de memoria nacional de Ecuador de los siglos XIX y XX —hasta ahora poco estudiada— es la fragilidad del concepto de mestizaje dentro de los debates sobre la identidad nacional. De acuerdo con la tesis de Florencia MALLON (1992) sobre la forma en que los estados latinoamericanos se enfrentan con su heterogeneidad cultural y su trasfondo histórico, en el caso ecuatoriano se confirma además lo que en general prima en la región andina en comparación con lo que sucede en México, a saber: la menor fuerza integrativa del concepto de mestizaje para el tejido social, si bien es verdad que a este respecto sobre el caso de Ecuador sería preciso realizar más estudios. Como puede comprobarse, desde comienzos de la década de 1940 hasta comienzos de la de 1960, en Ecuador hubo un debate intelectual sobre el mestizaje como núcleo de la identidad nacional (POLO BONILLA 2002: 37-52). Las causas desencadenantes de dicho debate fueron, por un lado, la guerra contra Perú en el año 1941 (sellada un año más tarde con la firma del Protocolo de Río de Janeiro) y, como consecuencia de este conflicto limítrofe, la pérdida de territorio en la Amazonía.

Dentro del contexto de política interior, la rebelión del 28 de mayo de 1944, conocida también como “La Revolución Gloriosa”, fue fruto de la deshonra que había causado el fracaso en política exterior. Este levantamiento trajo consigo una etapa de estabilidad democrática de la mano del presidente Galo Plaza Lasso (1948-1952) caracterizada por un firme discurso de

Fig. 3

Quito, Marcha con la bandera de la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador) en 2002



desarrollo y políticas de modernización. Ya durante el mismo año de 1944 se fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana, una institución concebida como instrumento estatal para construir la identidad nacional. En los debates intelectuales y políticos de esos años surgió un nuevo orden simbólico en torno a los términos centrales de “ecuatorianidad”, cultura nacional, nación o patria y mestizaje (POLO BONILLA 2002: 37-38; JÁUREGUI 2016).

Una figura destacada de esta celebración del “mestizaje” fue Benjamín Carrión, fundador y primer presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Hasta día de hoy es considerado “maestro”, “suscitador” o “padre” de la cultura nacional (POLO BONILLA 2002: 41; CARRIÓN 1988). Fue él quien acuñó el término “tropicalismo” como centro de la cultura nacional ecuatoriana, la cual definió en esencia cristiana y entre cuyos héroes se encontraban, por una parte, el presidente conservador Gabriel García Moreno (1859-1865 y 1869-1875) y, por otra, el intelectual liberal Juan Montalvo (1832-1889). Mientras que los siguientes héroes nacionales escogidos por Ca-

rión desde los tiempos de los conquistadores provenían de círculos de españoles, criollos y mestizos, la cultura indígena y afroecuatoriana permaneció casi del todo a la sombra o bien, en el caso de la población indígena, sublimada al nivel histórico-místico, sin conexión concreta con el presente. No obstante, según Carrión, la quintaesencia de la cultura nacional era el mestizaje, considerado como simbiosis de las raíces hispanas e indígenas, en la que naturalmente prevalecía el elemento hispano-cristiano (POLO BONILLA 2002: 51-52).

Carrión, al igual que otros coetáneos de su campo, se vio fuertemente influido por la literatura de la llamada “Generación de los treinta”, compuesta por autores cuyas obras, ya en la década de 1930, dentro de la corriente intelectual del indigenismo, se caracterizaron por un enorme realismo social. Frente a las tradicionales élites de oligarcas y aristócratas que controlaban el país, estos escritores (Alfredo Pareja Diezcanseco, Pedro Jorge Vera, Jorge Icaza, entre otros) defendían una nueva cultura popular que incluía a los grupos sociales

y étnicos que hasta ese momento habían sido excluidos y propagaba la mezcla étnica y cultural —el mestizaje— como concepto básico de la integración.

Sin embargo, el hecho de que Benjamín Carrión y otros representantes de esta corriente se refirieran a los valores españoles y católicos como elementos centrales de la cultura mestiza disminuyó bastante el poder integrativo del concepto de mestizaje y no se diferenciaba mucho del hispanismo. Algunos conceptos hispanistas de la identidad nacional de Ecuador, como los que durante los años cuarenta sostuvieron en buena parte Jacinto Jijón y Caamaño o también Camilo Ponce Enríquez, en principio no rechazaban el mestizaje (JIJÓN Y CAAMAÑO 1943; PONCE ENRÍQUEZ 1942), pues sí incorporaron a la cultura española a algunos importantes intelectuales mestizos como Eugenio de Santa Cruz y Espejo, representante quiteño de la época de la ilustración a finales del siglo XVIII. Sin embargo, consideraban por ejemplo la tradición artesana indígena de la etapa colonial como fruto de la aplicación de la cultura española (POLO BONILLA 2002: 12-15).

Por tanto, ya en la década de 1960, la construcción del modelo de una nación mestiza debe considerarse fracasada, como demuestra en el campo cultural el auge del *tzantzismo*, un nuevo movimiento cultural vanguardista e internacional que surgió en los años sesenta y que denunció el carácter rancio y aburguesado de la política cultural de la Casa de la Cultura, así como su noción abstracta e ilusoria en cuanto al mestizaje (POLO BONILLA 2002: 81-82). En especial se criticó la perpetuación de la cultura cristiana-colonial, debido a la cual se mantenía desbancada a la cultura indígena y no se llegaba a definir concretamente en qué consistía el supuesto mestizaje

DEL NEO-INDIGENISMO A LA INTERCULTURALIDAD

El fracaso definitivo de la ideología del mestizaje en el Ecuador se demostró a partir de la década de 1970 por el auge del neo-indigenismo, o sea la movilización social y cultural cada vez más fuerte de amplios sectores populares del país y la fundación de organizaciones indígenas, como la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE, EN 1986), y algo retardado también afroecuatorianas, a nivel tanto local como (trans-) nacional (BENGOA 2007; SÁNCHEZ 2013). El factor decisivo de la ideología de esa nueva movilización social y política fue su reinterpretación del concepto de la nación ecuatoriana como una comunidad pluriétnica o plurinacional. El apogeo de esta nueva corriente de repensar la nación y el estado se dio en la década de

1990 y se refleja en la ya mencionada nueva constitución del Ecuador de 1998. La fuerte presencia de actores indígenas en amplios espacios políticos de gobierno y administración, desde el nivel municipal hasta el nacional, como también la delimitación de territorios (semi-) autónomos indígenas en la Amazonía, ha conllevado un cambio profundo en la comunicación y las prácticas políticas del país. Sin embargo, esta (re-) etnización de lo político, la (di-) visión discursiva e incluso institucional del espacio social y político siguiendo criterios étnicos, ha sufrido contragolpes y desilusiones a comienzos del nuevo milenio, como han demostrado las fuertes disputas acerca de la decisión del gobierno de Rafael Correa en 2013 de permitir la explotación de petróleo en una parte del Parque Nacional Yasuní en la Amazonía habitado por grupos indígenas. El debate político y público sobre el tema ha reflejado una vez más la existencia de diferentes visiones o representaciones de la nación que se enfrentan, hecho que ha dividido incluso al mismo movimiento indígena del país. La disputa va más allá de un conflicto entre argumentos económicos y ambientales, dado que el extractivismo petrolero se asocia a menudo a una lógica occidental capitalista defendida por la sociedad mayoritaria mestiza opuesta a una cosmovisión indígena protectora del medio ambiente.

Las representaciones (neo-) indigenistas, retro-coloniales o mestizas del pasado y presente de la sociedad y del estado ecuatoriano siguen en disputa en el espacio público a inicios del siglo XXI. No obstante, en el debate político y académico de las últimas dos décadas se discuten también perspectivas que abren un diálogo o una síntesis entre diferentes visiones del mundo social, es decir la interculturalidad y el buen vivir (WALSH 2009; CORTÉZ Y WAGNER 2010). Ambos conceptos, a pesar de sus enfoques particulares y de sus posibles instrumentalizaciones políticas, permiten representar la sociedad sin recurrir a la idea de una o varias colectividades culturales supuestamente homogéneas y cerradas, o sea la nación, las nacionalidades, los grupos étnicos etc. ◀

NOTAS

- ¹ Agradezco a Cristina Díaz por su colaboración en la traducción de un primer esbozo del texto del alemán al español.
- ² Jijón y Caamaño, descendiente de una de las familias criollas más influyentes de la nobleza ecuatoriana durante la época colonial, elaboró además un informe con anterioridad a la celebración de los festejos a petición del cabildo sobre la fecha de fundación de Quito y sus circunstancias históricas (JIJÓN Y CAAMAÑO 1934B).
- ³ Véase por ejemplo el debate que aparece publicado en la revista *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* (Quito) 27 (Ene.-Jul. 2008), pp. 107-150.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON BENEDICT

1988 *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts.*- Frankfurt/M.: Campus.

BENGOA JOSÉ

2007 *La emergencia indígena en América Latina.*- 2da.ed. actualizada. México: Fondo de Cultura Económica.

BOURDIEU PIERRE

1985 "The Social Space and the Genesis of Groups".- *Theory and Society* (New York) 14(6): 723-744.

BRADING DAVID

1993 *The First America. The Spanish Monarchy, Creole Patriots and the Liberal State 1492-1866.*- Cambridge: Cambridge University Press.

BRUBAKER ROGERS

2009 "Ethnicity, Race, and Nationalism".- *Annual Review of Sociology* 35: 21-42.

BÜSCHGES CHRISTIAN

2015 "Politicizing Ethnicity – Ethnicizing Politics. Comparisons and Entanglements", in: University of Cologne Forum "Ethnicity as a Political Resource" (ed.), *Ethnicity as a Political Resource: Conceptualizations across Disciplines, Regions, and Periods*, pp. 107-116. - Bielefeld: transcript.

2012 *Demokratie und Völkermord. Ethnizität im politischen Raum.*- Göttingen: Wallstein.

2007 "La etnicidad como recurso político. Etnizaciones y de-etnizaciones de lo político en la América Andina y Asia del Sur", in: BÜSCHGES Christian, Guillermo BUSTOS y Olaf KALTEMEIER (eds.), *Etnicidad y poder en los países andinos*, pp.

15-35.- Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional.

2002 "Nationalismus ohne Nation? Spanien und das Spanische Amerika im Zeitalter der Französischen Revolution".- *Comparativ* (Leipzig) 12(4): 67-90.

1997 "Urban Public Festivals as Representations and Elements of Social Order in Colonial Ecuador", in: SCHOLZ Johannes-Michael y Tamar HERZOG (eds.), *Observation and Communication. The Construction of Realities in the Hispanic World*, pp. 113-131.- Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann.

BUSTOS GUILLERMO

2007 "La hispanización de la memoria pública en el cuarto centenario de la fundación de Quito", en: BÜSCHGES Christian, Guillermo BUSTOS y Olaf KALTEMEIER (eds.), *Etnicidad y poder en los países andinos*, pp. 111-134.- Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional 2007.

CARRIÓN BENJAMÍN

1988 *Cartas al Ecuador* [1943].- Quito: Banco Central del Ecuador.

CARRIÓN FERNANDO Y MANUEL

DAMMERT GUARDIA:
2011 "Quito's Historic Center. Heritage of Humanity or of the Market?", in: KALTEMEIER Olaf (ed.), *Selling Ethnicity. Urban Cultural Politics in the Americas*, pp. 171-187.- Burlington: Ashgate.

CORTÉZ DAVID Y HEIKE WAGNER

2010 "Zur Genealogie des indigenen 'guten Lebens' (.sumak kawsay) in Ecuador", in: GABRIEL Leo y Herberg BERGER (eds.), *Lateinamerikas Demokratien im Umbruch*, pp. 167-200.- Viena: Mandelbaum.

COSTALES PIEDAD Y ALFREDO**COSTALES**

1992 *El Reino de Quito.*- Quito: Abya Yala.

FIORI MIRELA (ED.)

2013 *ReVivir el centro histórico. Barcelona, La Habana, Ciudad de México y Quito.*- Barcelona: Editorial UOC.

ALCINA FRANCH JOSÉ (ED.)

1990 *Indianismo e indigenismo en América.*- Madrid: Alianza Editorial.

GIMENO ANA

1988 *Una tentativa monárquica en América. El caso ecuatoriano.*- Quito: Banco Central del Ecuador.

GIRAUDO LAURA Y JUAN-MARTÍN**SÁNCHEZ (EDS.)**

2011 *La ambivalente historia del indigenismo. Campo interamericano y trayectorias nacionales, 1940-1970.*- Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

GONZÁLEZ SUÁREZ FEDERICO

1969 *Historia General de la República del Ecuador*, vol. 1, Quito: Casa de la Cultura.

HOBSBAWM ERIC, TERENCE RANGER (EDS.)

1983 *The Invention of Tradition.* - Cambridge: Cambridge University Press.

JARAMILLO ALVARADO PÍO

1954 *El indio ecuatoriano: contribución al estudio de la sociología indoamericana.*- Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

JÁUREGUI CARLOS A.

2016 "Huacayñán (1952-1953) and the Biopolitics of In(Ex)clusion", in: *Journal of Latin American Cultural Studies* 25:1: 35-64.

JIJÓN Y CAAMAÑO JACINTO

1943 *La ecuatorianidad.*- Quito: La Prensa Católica.

1934a "La conmemoración del cuarto centenario de Quito".- *Gaceta Municipal* (Quito) 28, 30 de septiembre de 1934, p. 25.

1934b "La fecha de fundación de Quito. Informe del comisionado del Ilustre Consejo".- *El Comercio* (Quito), 31 de marzo de 1934, p. 3.

1918 "Examen crítico de la veracidad de la Historia del Reino de Quito del P. Juan de Velasco, de la Compañía de Jesús".- *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos* (Quito) 1(1): 33-63.

KALTEMEIER OLAF

2011 "Urban Landscapes of Multiculturalism. (Retro-)Coloniality, Consumption, and Identity Politics. The Case of the San Luis Shopping Center", en: KALTEMEIER Olaf (ed.), *Selling Ethnicity. Urban Cultural Politics in the Americas*, pp. 95-115.- Burlington: Ashgate.

MALLON FLORENCIA E.

1992 "Indian Communities, Political Cultures, and the State in Latin America, 1780-1990".- *Journal of Latin American Studies* 24: 35-53.

MALO GONZÁLEZ CLAUDIO (ED.)

1988 *Pensamiento indigenista del Ecuador.*- Quito: Banco Central del Ecuador.

MORAÑA MABEL

2005 *Ideologies of Hispanism.*- Nashville: Vanderbilt.

PAGDEN ANTHONY

1987 "Identity Formation in Spanish America", in: CANNY Nicolas y Anthony PAGDEN (eds.), *Colonial Identity in the Atlantic World, 1500-1800*, pp. 65-80.- Princeton: Princeton University Press.

POLO BONILLA RAFAEL

2002 *Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador*.- Quito: Abya Yala.

PONCE ENRÍQUEZ CAMILO

1942 "La ecuatorianidad".- *El Oriente Dominicano: revista misionera mensual e ilustrada* (Quito) 15:106.

RODRÍGUEZ JAIME E.

2006 *La revolución política durante la época de la independencia. El Reino de Quito, 1808-1822*.- Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional.

SALAZAR ERNESTO

2001 *Entre mitos y fábulas. El Ecuador aborigen*.- Quito: Corporación Editora Nacional.

SÁNCHEZ JHON ANTÓN

2013 "Identidad política y movilización social de los afrodescendientes en América Latina", in: BEJARANO Eric Javier et. al. (eds.), *Movilizando etnicidad. Políticas de identidad en contienda en las Américas: pasado y presente*, pp. 55-78.- Madrid / Frankfurt/M.: Iberoamericana / Vervuert.

SELVERSTON-SCHER MELINA

2001 *Ethnopolitics in Ecuador. Indigenous Rights and the Strengthening of Democracy*.- Miami: North-South Center Press.

SHEEHAN JAMES J.

1996 „Nation und Staat. Deutschland als ‚imaginierte Gemeinschaft‘“, en: HETTLING Manfred y Paul NOLTE (eds.), *Nation und Gesellschaft in Deutschland. Historische Essays*, pp. 33-45.- München: C.H. Beck.

VAN AKEN MARK J.

1989 *King of the Night. Juan José Flores and Ecuador, 1824-1864*.- Berkeley: University of California Press.

VELASCO JUAN DE

1981 *Historia del reino de Quito en la América meridional*.- Caracas: Biblioteca Ayacucho.

WALSH CATHERINE

2009 *Interculturalidad, estado, sociedad. Luchas (de) coloniales de nuestra época*.- Quito: Abya Yala.



Juan Patricio Morlete Ruiz, "De español y torna atrás, tente en el aire", ca. 1760

REPRESENTATION OF MESTIZAJE IN GUAYASAMÍN'S *HUACAYÑÁN* AND THE *CASTA* PAINTINGS

ALINE HELG

DEPARTMENT OF HISTORY,
FACULTY OF HUMANITIES,
UNIVERSITY OF GENEVA

RÉSUMÉ

Cet article explore la représentation du métissage dans la série de 106 peintures de Guayasamín appelée *Huacayñán* (1946-1951) et dans le genre artistique des peintures de castes du 18^e siècle. Malgré 250 ans de séparation, tous deux évoquent le métissage inévitablement produit par le colonialisme espagnol et la soumission de l'Autre, soit l'Amérindien conquis et l'Africain déporté de force. Alors que les peintures de castes cherchent à mettre de l'ordre dans le processus du métissage, Guayasamín ne se focalise que sur l'Indien, le Métis et le Noir, vus comme trois composants séparés et permanents des sociétés latino-américaines.

ABSTRACT

This article explores the representation of *mestizaje* in Guayasamín's series of 106 paintings entitled *Huacayñán* (1946-1951) and in the eighteenth-century genre of the *casta* paintings. Despite being separated by some 250 years, both depict the inescapable *mestizaje* resulting from Spanish colonialism and the subjugation of the "other," namely the conquered Native American and the forcibly displaced African. Yet, whereas the *casta* paintings seemed concerned with bringing order to racial mixing, Guayasamín focused only on the Indian, the mestizo and the black, seen as three permanent and separate Latin American features.

RESUMEN

Este artículo explora la representación del mestizaje en la serie de 106 pinturas de Guayasamín titulada *Huacayñán* (1946-1951) y en el género artístico de las pinturas de castas del siglo XVIII. A pesar de 250 años de separación, ambos pintaron el inescapable mestizaje producto del colonialismo español y del sometimiento del Otro, o sea el amerindio conquistado y el africano traído por la fuerza. Mientras que las pinturas de castas buscan ordenar el proceso de mestizaje, Guayasamín solo contempla al indio, al mestizo y al negro, que ve como tres componentes separados y permanentes de las sociedades latinoamericanas.

**Soy indio un setenta y cinco
por ciento: padre, indio; madre,
mestiza; llevo sangre española
por mi segundo apellido: Calero.
Guayasamín, en Quechua, idioma
de los indios de América del Sur,
quiere decir ‘ave blanca volando’**

[QUOTED IN CANELA-RUANO 2016: 66-67].

This is how Ecuadorian painter Oswaldo Guayasamín (1919-1999) described himself in 1955, when he was awarded the first prize at the Third Hispano-American Biennial of Art in Barcelona, Spain, for his painting *El ataúd blanco* (the white coffin).¹

Seventy-five percent Indian. According to the multiple scenarios of racial mixing between Indians, blacks and Spaniards put forward by *casta* paintings in eighteenth-century colonial Spanish America, Guayasamín would have been a “coyote,” closer to an Indian than to a Spaniard [Fig. 1]. Of course, he never referred to himself as a coyote. Yet, when interviewed by the prestigious Spanish journalist Manuel del Arco in Barcelona, Guayasamín took care of stating his direct genealogy, asserting quantitatively his racial background and using his two last names to indicate his bicultural heritage.

This article proposes to explore the representation of *mestizaje* in Guayasamín’s series of 106 paintings entitled *Huacayñán / El camino del llanto / The Way of Tears* (1946-1951) and in the eighteenth-century genre of the *pinturas de casta* (also called cuadros de mestizaje). Despite being separated by some 250 years, both deal with the issues of race, ethnicity, and class in societies marked by colonialism and the subjugation of the “other,” namely the conquered Native American and the forcibly displaced African. Both art series depict the inescapable *mestizaje* resulting from the violent process of colonization as a source of anxiety and problems. Yet, whereas the *casta* paintings seemed particularly concerned with bringing

order to racial mixing, Guayasamín focused only on three of its components – the Indian, the mestizo and the black – seen as permanent Latin American features.

**GUAYASAMÍN, ECUADOR,
AND THE MAKING OF THE SERIES HUACAYÑÁN**

Guayasamín produced over one hundred oil paintings for the series *Huacayñán* in the aftermath of World War II, when Latin America emerged with its territory undestroyed, its population and its economy growing. In an atmosphere of optimism, several Latin American nations launched programs of national building and industrialization backed by the Economic Commission for Latin America (ECLA). A new confidence in their multiracial and multiethnic population arose from the comparison with Nazi and fascist Europe and with black segregation and Native American relocation in the United States. In contrast, Latin America seemed to have worked out racial differences, or at least avoided institutionalized racism and outright racial violence, as some experts from the UNESCO attested (WADE 1997: 51-57).

Yet, Ecuador’s experience during the period of World War II was traumatic. In 1941, Peru took advantage of its neighbor’s political instability and military weakness to invade disputed areas, and at the Inter-American negotiations that followed, Ecuador lost most of its Amazonian territory to Peru. Guayasamín’s early artistic career developed in this tense context. In 1942, shortly after his brilliant graduation from Quito’s Escuela de Bellas

TABLE 1
LIST OF THE PAINTINGS ACCORDING
TO THE HUACAYÑÁN CATALOGUE (ENGLISH)

THEME	TOPIC OR TRIAD	PAINTING'S TITLE(S)
INDIO	1 THE MOUNTAIN*	
	2 THE EARTH	Mountain Cold; Earthquake; Drought
	3 DEATH	Mother and Child; A White Coffin; Childless Mother
	4 GRIEF	Men; Flagellation; Weeping Women
	5 LIFE	Hunger; Fatigue; Thirst
	6 MUSIC	"Pingullo"; A Harp; "Rondador"
	7 FAITH	Celebration; Church; Procession
	8 CUSTOMS	Flowers; "Churana"; Candles
	9 THE RACE	Young India; Head; Young Indio
	10 ABSENCE	Desolated Figure; Burial; Desolated Figure
	11 THE STATIC	Serenity; Silence; Meditation
	12 THE PRIMITIVES	Cayapa; Game; Coloradas
	13 PEPPER VENDOR	
	14 NUDE	
	15 SISTERS	
MESTIZO	1 QUITO*	
	2 OLD AGE	Solitude; Widow; Desperation
	3 THE EXODUS	Flight; Evacuation; Flight
	4 THE MOTHER	Weeping Child (boy); Sick Child (boy); Weeping Child (girl)
	5 FREEDOM	Prisoners (male); Resurrection; Prisoner (male)
	6 RELIGION	A Priest; Christ; A Devotee (female)
	7 MISERY	A Blindwoman; A Beggar (male); Expectancy
	8 EXISTENCE	Men; Men; Men
	9 CRUELTY	Cockfight; Bullfight; Masks
	10 PROSTITUTION	Lust; A Procuress (Celestina); Want
	11 INNOCENCE	A Young Girl; Child Crying (boy); A Young Girl
	12 THE SAP	Origin; A Man in the Rain; Impulse
	13 HEADS	Old Woman; Man's Head; Old Man
	14 OLD WOMAN	
	15 A WOMAN	
	16 ANGUISH	
NEGRO	1 THE JUNGLE*	
	2 THE CHILDREN	Negro Girl; Negro Children; Negro Boy
	3 LOVE	Negress and Mulata; Lovers; A Mulata
	4 THE FLESH	Nude; Sex; Nude
	5 RHYTHM	Music; "Marimba"; Dance
	6 THE RITE	"Tunda"; Burial; "Beruñe"
	7 THE CHARM	Bewitched (male); The Witch (female); Superstition
	8 HEADS	Negro; Negress; Negro
	9 THE CRY	
PORTRAITS	1 MY FATHER	
	2 BENJAMÍN CARRIÓN	
	3 SELF-PORTRAIT	
MURAL MOBILE	"ECUADOR"	

Artes, he met Nelson Rockefeller, then the Coordinator of Inter-American Affairs in the Roosevelt administration in a visit to the Ecuadorian capital. The style and social denunciation of his paintings struck Rockefeller who purchased some of them and offered him a grant to broaden his training in the United States as part of U.S. government emphasis on cultural diplomacy. After several months in the United States, Guayasamín spent time in Mexico, where he worked with painter and muralist José Clemente Orozco before travelling through Chile, Peru, Argentina, Bolivia, and Uruguay, noticing everywhere the dire indigenous condition and making sketches for the project that became *Huacayñán*.

Guayasamín thus avoided most of the socio-political turmoil that shook Ecuador in the mid-1940s, and his return coincided with the foundation of the Casa Cultural Ecuatoriana by writer and diplomat Benjamín Carrión (1897-1979) in Quito in 1946 (RODRÍGUEZ ALBÁN 2015). In 1948, U.S. born and trained Galo Plaza Lasso was elected president of Ecuador, and was to be the first since 1924 to be able to complete his four-year term. Plaza Lasso initiated a series of reforms to modernize and integrate the country through the technocratic assistance of U.S. missions and the International Monetary Fund. With banana exports already on the rise, the Ecuadorian economy became increasingly tied to the

international capitalist system, leading to the decline of the traditional hacienda system and to major transformations in labor relations and demography (ECUADOR READER 2008: 189).

Guayasamín's series *Huacayñán* was commissioned by the Ecuadorian state and its cultural ideologue, Carrión, as part of a politics of national building through education and the patronage of arts inspired by Mexican José Vasconcelos and the ideology of *mestizaje*. Moreover, the state sponsorship of *Huacayñán* took place in the context of Ecuador's first 1950 national census that sought "to produce the necessary demographic knowledge to move forward with the modernization of Ecuador and turn the 'archaic' masses of the population into mestizo peasants, productive workers, literate citizens and consumers" (JÁUREGUI 2016: 42). Rather than using racial categories to count the population, the census measured cultural indicators and forms of life, such as literacy, language, schooling, hygiene, and the use of shoes, as discrete indicators of race – namely of indigenosity, then identified as the nation's major handicap to modernization.

Unlike the census, however, *Huacayñán* used race and ethnicity as categories to portray the "tiny great [mestizo] nation" envisioned by Carrión. By doing so, it challenged the very mission that it was supposed to fulfill, that of presenting a unified nation built on *mestizaje*. By organizing his 106 paintings in three separate "themes" – Indian, Mestizo, Black – located in three different environments – the mountain, Quito (the city), the jungle –, Guayasamín fractured the nation. In addition, in each of the three themes, the artist privileged pain, misery and violence, and often portrayed anomalous bodies close to "monsters, the in(ex)cluded bodies of biopolitics and nationalist pedagogy" (JÁUREGUI 2016: 45). To understand his discourse on Ecuador, it is thus crucial to rely on the text of the catalogue-portfolio entitled *Huacayñán: el camino del llanto = The way of tears: pictures by Guayasamín*, published by the Casa de la Cultura Ecuatoriana in 1953.²

The unbounded *Huacayñán* portfolio is printed on black and white glossy paper, limited to 700 copies signed by Guayasamín and 300 non-commercial prints. It consists of four leaflets (a Spanish "Presentación" and its English version "Offering" by Benjamín Carrión and a sample of laudatory comments by Ecuadorian and foreign writers and journalists, one in Spanish and the other in English), the list of the canvases in the series, and plates reproducing each painting with the original colors converted to greyscale, either on a single sheet or, for the triptychs, on a wide sheet folded in three. As stated above, Guayasamín organized the series into three



Fig. 1 Miguel Cabrera, "De indio y mestiza nace coyote" (1763). Collection Elisabeth Waldo-Dentzel, Multi-Cultural Music and Art Foundation of Northridge, California.



Fig. 2
Anonymous,
Las castas,
18th century,
Museo Nacional
del Virreinato,
Tepotztlán,
Mexico.

Fig. 3

Anonymous,
"De española
y castiza,
español" (1799).
Biblioteca
Museu Víctor
Balaguer,
Spain.



themes – Indio, Mestizo, Negro – each subdivided in various topics generally containing three individually entitled canvasses (a triad or a “trptych,” in Carrión’s words; see Table 1). The three themes are followed by a triad of “Portraits” (one of Guayasamín’s father, another of Carrión, and the third, Guayasamín’s self-portrait). The last illustration reproduces one fixed and framed version of the five large and movable panels of “Mural Mobile Ecuador.” The catalogue ends with a brief biography of Guayasamín and a list of his exhibits (GUAYASAMÍN 1953).

Any examination of the catalogue should start by stressing that its title is trilingual — Quechua, Spanish and English: *Huacayñán: el camino del llanto = The way of tears*. By Guayasamín’s own admission, the meaning of the Quechua word *Huacayñán* is complex, unlike its Spanish and English translations, and conveys the idea of a long, painful, and sad process, no doubt, the process of Latin American *mestizaje*.³ Yet the catalogue itself is bilingual, limited to Spanish and English, without a Quechua version, which indicates that it did not intend to

reach a Quechua or Native American viewership. Still, the title sets the tone of the series: the viewer should not expect a succession of happy vignettes, in contrast to most *casta* paintings.

The Indian theme includes 11 topics and 40 paintings; the mestizo theme, 12 topics and 43 canvasses; and the black theme, 7 topics and 23 paintings. Surprisingly, there is no “white theme,” and the mestizo theme appears surrounded by the Indian and the black themes. Arguably, the omission of the white could be explained by the ideology of *mestizaje* according to which “all Ecuadorians have Indian blood,” thus the original whites have vanished and become mestizos in the process (JÁUREGUI 2016: 42). This could be corroborated by the artist’s self-description as seventy-five percent Indian, which silences the remaining twenty-five percent of his identity — except in his mention of his second last name that carries his “Spanish blood.” But then why a “black theme,” if all have some “Indian blood”? Is whiteness not included because it is the supreme, but almost

inaccessible goal of *mestizaje*, as in the *casta* paintings? Is blackness included because Guayasamín, unlike the *pinturas de casta*'s artists, does not acknowledge blacks as a full component of Ecuadorian *mestizaje*?

THE CASTA PAINTINGS AND MESTIZAJE IN EIGHTEEN-CENTURY SPANISH AMERICA

By comparison, the eighteen-century *pinturas de casta* explore and hierarchize the possibilities of inter-marriage between Spaniards (implicitly whites, but not labelled as such), Indians and blacks. Most were produced by Mexican artists, but a few by Ecuadorians and Peruvians – in any case by artists from regions with an important indigenous population. The *cuadros de mestizaje* are organized in series of separate, often numbered, scenes representing a man and a woman of different race or *casta* and the “product” of their sexual union, which generally gives the title to the canvas. Some *casta* paintings, however, are done on one single canvas with the scenes ordered from top to bottom and from the left to the right side [Fig. 2].

Both the separate canvasses and the single paintings of multiple scenes propose a first series (1 to 3, on the top line) that represents a process of whitening. It begins with the union between a Spanish man and an Indian woman resulting in a mestizo child; next, a Spanish man and a mestizo woman produce a *castizo* (pure); a Spaniard and a *castiza* give birth to a Spaniard [Fig. 3].

In sum, in three generations of increasing “whitening,” the Spanish child would have washed away the Indian ancestry of his or her great-grandmother. The second series (4 to 7, on the second line) begins with the union of a Spanish man and a black woman (*negra*); then a Spaniard and a *negra* produce a mulatto child; a Spaniard and a *mulata*, a *morisco* (Moorish); a Spaniard and a *morisca*, an albino – and not a Spaniard, as in the first series. Moreover, in most paintings, a Spaniard and an *albina* give birth to a *negro torna atrás*, or literally a “return backwards black” [Fig. 4]. After three generations of “whitening,” both parents seem white, but surprisingly the one-eighth of “black blood” of the *albina* mother reappears fully in her black child, washing away all the “white blood.” Beyond the surprise effect of the *negro torna atrás*, the sequence initiated by the black and white couple promotes the idea that, unlike Indianness, blackness is indelible.

A few series have an eighth scene involving a Spanish man with a *torna atrás* woman who gives birth to a *tente en el aire* (“hold yourself in the air”). All the following racial mixtures, from 8 or 9 to 16, comprise no

TABLE 2
RACIAL MIXTURE ACCORDING TO CASTA PAINTINGS

<u>FATHER</u> (or parent 1)	<u>MOTHER</u> (or parent 2)	<u>CHILD</u>
1. Spaniard	Indian	Mestizo
2. Spaniard	Mestizo	<i>Castizo</i> (pure)
3. Spaniard	Castizo	Spaniard
4. Spaniard	Black	Mulatto
5. Spaniard	Mulatto	<i>Morisco</i> (Moorish), sometimes <i>Chino</i> (Chinese)
6. Spaniard	Morisco	Albino
7. Spaniard	Albino	<i>Torna atrás</i> or <i>Salta atrás</i> (literally “turns back” or “jumps back” [to black])
8. to 16.	No Spaniard, but combinations of blacks, Indians and the above-mentioned <i>castas</i>	Various racial mixes with specific labels

Spaniards but only combinations of blacks, Indians and/or different *castas*, which in turn produce a variety of new racial mixes, each with a specific name. Whereas until the birth of the *albino*, most painters represent an evolution toward whitening, with the irruption of the *negro torna atrás*, they stage darkening, disorder and confusion. Indeed, the labels given to the child of these non-white unions are inconsistent and often originate in the zoological lexicon. Although a “coyote” generally depicts the “product” of the union of an Indian and a mestizo, other labels apply to the offspring of various racial mixes. For example, a *lobo* (wolf) can refer to the child of a *salta atrás* and a mulatto; of a *chino cambujo* (Chinese with a black coat having reddish sheen) and an Indian; and of an Indian and a black. Furthermore, the child of a black and an Indian can be labelled a *lobo*, a *chino cambujo*, and a *zambo* or *zambaigo* (etymologically: twisted, cross-eyed). The offspring of parents combining other racial mixtures are alternatively labelled *albarazado* (with white spots); *calpamulo* (word containing the suffix of “mule”); *chamizo* (half-burned); *barcino* (with a white and brown coat);

no te entiendo (I don't understand you), and again *torna atrás*, *salta atrás*; *tente en el aire*, *zambo* or *zambaigo*. As a reminder, still in the zoological lexicon, the origin of mulatto is the mule (or the hybrid between a horse and a donkey), and that of *pardo* (of mixed African descent) is the (spotted) leopard. As shown above in the painting "Las castas," these multiple combinations of non-Spanish (non-white) parents make for half of the scenes in the series and indicate the serious concern among painters and consumers about the growth of *mestizaje* without white partners.

However, despite a lexicon stressing anomalies, spots and twists, the men, women and children appearing in the *pinturas de casta* are no monsters. In most cases, the artists represent the race of the family members through specific physiological traits (hair, skin color, facial features), and also through their dress and attributes as a means to indicate their occupation and level of culture. Whiter families tend to be shown in fine clothing, elegant interiors or recreational activity, whereas the others are more coarsely dressed and working (selling, carrying, cooking, baking, gazing flocks). The Spaniard and the Indian woman both appear often as nobles, but the black woman paired with the Spaniard is frequently painted in an obviously lower status than the father of her child, as a cook or a servant, for example. In a few cases, the gender of the races is reversed, presenting, for example, a black man and a Spanish woman. Many series end outside the colonial society, with a last scene representing a couple of "pagan" or "savage" Indians and their unlabeled but implicitly non-Christian or savage Indian child [Fig. 5] (KATZEW 2004).⁵

This is not the place to discuss the contemporary significance of these *casta* paintings, which is the subject of many scholarly works. Let's just highlight that specialists of Spanish American art, culture, and social history are still debating why this artistic genre blossomed between 1740 and the early 1800s mostly in Mexico (and marginally in Ecuador and Peru), a question complicated by the dispersion of the works and the scant information existing on many of their painters and customers.⁶

Yet the phantasmagoric lexicon of the *casta* paintings suggests a search for order through naming and pictorial representation, as if classification could tame the uncontrollable growth of the popular classes in the cities and on the fringes of Spain's American colonies. It is probably no coincidence that beginning in the 1740s, when the *casta* painting genre established itself, the Spanish monarchy launched a series of reforms to (re)organize the territory, population and economy of its American empire, which culminated in the Bourbon Re-

forms designed after the general inspection of Mexico conducted by José de Gálvez in 1765-1771. Symptomatic of this urge for order were the military campaigns of reconquest of the hinterlands that forcibly resettled indigenous communities, free settlers, and fugitives of all sorts into newly founded villages. Another domain of state re-ordering was marriage, as legal unions between whites and *castas* were made more difficult by the 1778 Royal Pragmatic, which prohibited the wedding of partners of unequal class and status under the age of twenty-five who did not have their parents' consent. However, in line with Spain's treatment of people of African descent as inferior, the Pragmatic did not apply to marriages among blacks, mulattos, and *zambos*, considered depraved by nature (HELG 2004: 20-36, 91-92).

From the Spanish view point, within the possibilities of *mestizaje*, the union between Spaniards and Indians was an intrinsic part of the conquest and colonization of the Americas. But the union of a Spaniard with a black appeared fundamentally problematic, as reflected by the *casta* painting series that ended with the resurgence of a black child *torna atrás* or *salta atrás* after three generations of "whitening." It is difficult not to link this view of blackness as the most "contaminating" component of *mestizaje* to the policies of *limpieza de sangre* (blood purity) enacted in Spanish America. In the Iberian Peninsula, after the 1609 expulsion of all converted Muslims and Jews, anxieties turned against Spaniards carrying some Muslim or Jewish ancestry. As a result, certificates of blood purity attesting impeccable Catholic lineage were required for most civil, military, and church positions; for admission to secondary and higher education; for the legal exercise of some arts and crafts; and for all kinds of grants and honors. Applicants had to present a genealogy demonstrating three generations of Catholicism for one's mother and father. Other inherited requirements over three generations were also compulsory, such as legitimate birth and non-manual work, and doubtful candidates were denounced to the Inquisition (MARTÍNEZ 2008).

In Spanish America, with no Jews, Muslims, recent Catholic converts or Protestants allowed to immigrate but with tens of thousands of Africans forcibly brought in by the slave trade each year, the source of blood contamination was rapidly located in the African ancestry, which combined the stigma of possible Muslim origins (religion), slavery (status), manual labor, and illegitimate birth. As native Amerindians' slavery had been outlawed in 1570, Indians were eligible for blood purity if they could prove generations of Catholicism, legitimate birth and non-manual work. As a result, investigations of *limpieza de sangre* focused principally on socially ascending free persons of mixed African descent who aspired to



Fig. 4
Anonymous,
"De español
y alvina, negro
torna atrás"
(1775-1800).
Museo de
América,
Madrid.

a royal, church or military position, or some higher training or honor, for which it was obligatory to be "considered white, honorable, and clean of the bad races of blacks, Moors, Jews" (HELG 2014). That is, applicants had to prove three generations of absence of African ancestry and of freedom from slavery, in addition to the other requisites. But, as the *pinturas de casta* show, genealogical proofs and apparent whiteness did not guarantee that the "stain of slavery" (*mancha de la esclavitud*), as it was commonly referred to, had definitively disappeared. It could be detectible in some minor detail (frizzy hair, shades on the nails or the palm, for example), or dramatically burst out in the birth of the black *torna atrás* or *salta atrás* out of the union of a Spaniard and an *albino* parent. In other words, this surprising scene in the *cuadros de mestizaje* series could also act as a warning against blood contamination beyond the three prescribed generations of whitening.⁷ Undeniably, by the 1770s imports of enslaved Africans had almost stopped in Spanish continental America, and *mestizaje* increased among the popular classes. Yet among the latter, educated artisans and small traders of mixed African ancestry prospered, causing growing anxieties among Spaniards and white creoles about the hidden contamination by "black blood" or the stain of slavery (MARTÍNEZ 2008).

INDIANS, MESTIZOS AND BLACKS IN GUAYASAMÍN'S HUACAYÑÁN

Guayasamín paints *Huacayñán* more than two and a half centuries after the climax of the *pinturas de casta*, obviously in a very distinct context. Nevertheless, whereas *casta* painters represented *mestizaje* as an ongoing crossracial process toward an uncertain future, Guayasamín conceives it as a static situation with Indians, mestizos and blacks neatly separated, as if frozen in time. As already highlighted, he excludes whites or Spaniards and initiates the *Huacayñán* catalogue with the "Indian theme." To him, as a "seventy-five Indian," "the Indian" is unquestionably the basis of Latin American society. In line with common representations, he locates the Indian in the mountain (*sierra*), and names his first triad "The Earth." But his earth is a land of natural disasters producing human suffering, as illustrated by its three canvasses: "Mountain Cold," "Earthquake," and "Drought." The next two triptychs only accentuate the message of misery and hopelessness: "Death" focuses on child mortality and repeatedly portrays Indian mothers facing the death of their child, notably "A White Coffin," winner of the 1955 Barcelona Biennial. Next comes the triad "Grief" that includes canvasses entitled "Flagellation" (see Fig. 9 in Jáuregui's article in this issue) in reference to the brutal exploitation of Indian laborers, and "Weeping Women."

Fig. 5
Andrés
de Islas,
"Indios
bárbaros"
(1772).



It is followed by the triad "Life", but as the merciless "Earth", "Life" is an oxymoron: it is made of the three paintings "Hunger," "Fatigue," and "Thirst." All these titles are strong reminders of *indigenista* literary works, such as *Pueblo enfermo* (1909) and *Raza de bronce* (1919) by the Bolivian Alcides Arguedas, and *Los perros hambrientos* (1939) and *El mundo es ancho y ajeno* (1941) by the Peruvian Ciro Alegría. But of course *Huasipungo* (1934) by Guayasamín's compatriot, the Ecuadorian Jorge Icaza Coronel, which describes the violent and abusive sharecropping system that tied indigenous people to the white-owned large haciendas and mestizo overseers, with the Catholic Church's and the state's complicity well into the twentieth-century, is probably the most influential on the painter.⁸ Indeed, some canvas titles allude directly to the *huasipungo* labor system of punishment depicted in Icaza's novel, such as "Flagellation" (also reminiscent of Icaza's 1936 theater play *El Flagelo*). Moreover, they denounce the indigenous rural population's harsh environmental conditions, lack of medical protection, and high incidence of child death, all leading to despair. In this context, according to Guayasamín's series, the only relief for Indians seems to have come from "Music," embodied by three paintings of traditional instruments; "Faith" and the celebrations directed by the Church; and "Customs," which includes the Diego Rivera-inspired "Flowers," "Churana" (storage/depository), and

Church related "Candles." No doubt, the triad entitled "Race" indicates that the Indian race survives through the paintings of a "Young Indio" and a "Young India," but the next topic of "Absence" brings back desolation and burial and tends to annihilate the hope of a future for the Indian "Race." Indians' lack of future in modern Ecuador is strengthened in Guayasamín's triptych "The Static" ("El estatismo"). Although its three paintings, "Serenity," "Silence," and "Meditation," stage indigenous traditional wisdom and ways of life, they insist on the lack of dynamism of Indian communities. By doing so, the artist reproduces ideas about Native Americans' "frozen evolution" popular among statesmen, medical doctors, and social scientist in the first half of the twentieth century (*THE ECUADOR READER* 2008: 193-199). As several painters of *cuadros de mestizaje*, Guayasamín ends the Indian theme with the triad "The Primitives." Isolated in the jungle, the still unsubdued Cayapa and Colorado "tribes" are not the "desolated" Indians he portrays in the Mountain, but Natives unharmed by colonization who still play, as the canvas "Game" (*juego*) specifies.

Like "The Primitives" in the Indian theme, in *Huacayñán* blacks are marginalized in the jungle (*selva*). In fact, the "Negro" theme is the last theme in the catalogue, with the fewest (23) paintings. Moreover, Guayasamín names most of the black triads and

individual canvasses after well-established stereotypes of blackness, such as childlike spontaneity, hypersexuality, innate sense of rhythm, and animist beliefs. The first triptych is entitled "Children," and its paintings portray lively kids, not dead or weeping children as in the Indian and mestizo themes. The following triad, "Love," includes one painting entitled "Negress and Mulata" and another, "Mulata," both alluding to the promiscuity between black women and white men encapsulated in the mulata, whereas the painting "Lovers" insists on out-of-wedlock sex. Next, the triptych "The Flesh," including "Nude" and "Sex"; the triad "Rhythm" with "Music," "Marimba," and "Dance"; that of "The Rite," personified by two mythical satanic characters and a burial⁹; and the triptych "The Charm," with its "Bewitched" Man, its woman "Witch", and "Superstition," only strikes more stereotypical assumptions about the alleged primitiveness of people of African descent. As highlighted by Carrión in his English "Offering," through the figures in the Negro Theme, "disturbing everything, runs the dynamic reality of the Devil, who is, at times, to frighten the children, the Tunda and, at other times, to kindle lust, the Beruñe" (GUAYASAMÍN 1953: "OFFERING," 4). Black and devil. In other words, Guayasamín exoticizes, eroticizes, and demonizes blacks, without referring to their past enslavement and work in the mines, to their actual labor, production, and exploitation, and to their national belonging (see Fig. 13 in Jáuregui's article in this issue). Only the two canvasses featuring a "Mulata" indirectly acknowledge contacts between blacks and Ecuador's other races: the mulata is born from a Spaniard and a negra, as declined in the *pinturas de casta*.

Evidently, Guayasamín's knowledge of Afro-Ecuadorian condition and culture is limited to some archetypal images of blacks as the embodiment of "the good savage." Yet, his relegation of blacks to the jungle is all the more striking since in the 1940s two Afro-Ecuadorian writers, Adalberto Ortiz and Nelson Estupiñán Bass, both natives of Esmeraldas, had acquired national acclaim. Although both clung to some stereotypical representations of blackness common to the early Latin American *negritud* artistic movement, these authors published pioneer works that highlighted blacks' participation in the sociopolitical struggles of Ecuador, as Icaza did for Indians (WHITTEN AND QUIROGA 1998; HANDELSMAN 2000: 100-102).¹⁰ That being said, Guayasamín's paintings in the "Negro Theme" convey a message of hope, life, and possible future lacking in the Indian and mestizo themes. As stereotypical as they might be, his triptychs entitled "Children" and "Love" have no equivalent in the two other themes, in which old age, death, loss, sorrow, and suffering predominate. Nor do they have much in common with the blacks portrayed in the *cuadros de mestizaje* as cooking, selling or manual working, but also as threat-

ening whites with contamination by hidden black blood (through the *salta atrás*). In contrast, Guayasamín bans blacks to the forest and paints them as self-sufficient on the fringe of the nation. Yet, the final canvas in the Negro theme, "The Cry," personified by a woman with barely three teeth left in her screaming mouth, tends to cast a chill on the whole series (see Fig. 8 in Jáuregui's article in this issue).

Standing between the suffering "Indio" and the playful "Negro" themes, the "Mestizo" theme painted by Guayasamín stages tragedy, violence, and corruption (see Figs. 14 and 15 in Jáuregui's article in this issue). Interestingly, the artist locates the mestizos in Quito, the capital city in the central Andes, leaving out the more economically active Pacific port city of Guayaquil. He considers the Andean city as the source of all kinds of disruption and disease, vice, exploitation, and conflict that profoundly affect its mostly mestizo population – far from the economically active non-white mixed couples in the *casta* paintings, but also far from *mestizaje* as a component of modernity envisioned in the official ideology championed by his mentor, Benjamín Carrión (JÁUREGUI 2014). Indeed, in his "Offering" Carrión almost apologetically mitigates the tensions expressed in the "Mestizo Theme" by juxtaposing it to the "Indian Theme":

The Indian theme is treated with a dehumanized truthfulness, within its generalizing abstraction, thanks to forms and colors serving to express definite realities, even though transfixed by anguish. The mestizo theme is interpreted in lines and colors of transition and indecision, since hybridization is still an uncertain condition in the process of fixing the features and characteristics within the scope of what is Ecuadorian (GUAYASAMÍN 1953: "OFFERING," 4).

Still, Guayasamín's treatment of the mestizo theme contradicts Carrión's depiction of ongoing transition. The titles of five triads are symptomatic of his pessimism, beginning with "Old Age" and "Exodus", and followed by "Misery," "Cruelty," and "Prostitution," each one with its trio of dramatic canvasses portraying "Solitude," "Desperation," "Widowhood," "Flight," and all kinds of urban destitution. Even the triptych called "Freedom" comprises in fact two paintings of "Prisoner/s" surrounding "Resurrection," which could point to mestizos' inaptitude for liberty.

Here again, Icaza's novels seem to cast their shadow, particularly *En las calles* (1935), about Indians' exodus to the city where they continue to suffer from abuse, discrimination, imprisonment, and *Cholos*

(1937), about the ambiguous position of the mestizos who attempt to overcome their inferiority complex toward whites by despising and exploiting Indians as a means of ascending to the status of white bourgeois. Like Icaza, Guayasamín amplifies the racial and cultural tensions allegedly inherent to the mestizo. His triads “Heads” and “Existence” expose monstrous, wretched, cracked heads and bodies of mestizos, split into ostensibly irreconcilable parts. His canvas “Masks” in the triptych “Cruelty” may even anticipate Icaza’s post-1950 motif of the mask to show *cholos*’ tendency to hide their partial indigenous origin and identity in order to pass for whites. The pictorial message about the impossibility of a successful *mestizaje* appears also in the triad entitled “The Mother,” which consists of three canvasses of weeping or sick children, conveying the idea that mestizo mothers are unable to bring comfort and basic care to their offspring. And, as if so far the triptych and paintings in the mestizo theme were not gloomy enough, the title of its last canvas, “Anguish,” fully encapsulates the message of the series – quite distinct from the “tiny great” modern mestizo nation envisioned by Carrión and other state officials in the early 1950s.

THE MURAL ECUADOR AND GUAYASAMÍN'S VIEW OF MESTIZAJE

The torment of the future is apparently resolved in Guayasamín’s large mural *Ecuador ‘Mural de movimiento’ / Ecuador ‘Moving Mural’*. According to Carrión’s “Offering”:

The three tributaries flow, each with its own rhythm, toward the integration of nationality, toward the formation of the Ecuadorian man: Mestizo, Indian, Negro. Each brings its own form and color; its own bitter truth, anguish and certainty; its own strength and hope. With his plastic power of synthesis, Guayasamín causes the tributaries to pour themselves into the great ocean of the country: the “Ecuador” mural, containing every possibility on its vast interchangeable panels (GUAYASAMÍN 1953: “OFFERING,” 5-6).

Indeed, the mural’s originality is to consist of five movable panels that, according to the artist in 1952, could be permuted and arranged in 150 combinations. One of these multiple versions, fixed and framed, ends the *Huacayñán* portfolio (see fig. 1 in Jáuregui’s article in this issue). In reality, as explained and developed by JÁUREGUI (2014: 51-54) and the interactive exhibit “Art in Motion: *Ecuador* Unframed,” there are 30,720 possible permutations if one follows the original rectangular

shape of the work, but a limitless number otherwise. In other words, unlike *Huacayñán*’s three thematic series, the mural looks forward and presents an Ecuador in permanent change.

Nevertheless, the five panels in the mural *Ecuador* do not break with the racial archetypes permeating Guayasamín’s 106 *Huacayñán* paintings. Each panel displays the “original” races, this time including the white, either in the form of two heads or bodies tied to each other, but positioned in opposite directions, head to tail, or in the form of one single head or body divided in darker and lighter areas. Evidently, the races or “tributaries” have yet to form “the great ocean of the country” announced by Carrión.

Guayasamín’s representation of *mestizaje* and his vision of Ecuador as a nation of seemingly irreconcilable components contrast sharply with the eighteenth-century *cuadros de mestizaje*, which neatly organized the multiple possibilities of crossracial marriage between Indians, Spaniards and blacks with their offspring. True, according to the *cuadros*, whitening through the union with a Spaniard was only possible for the Indian, eligible to *limpieza de sangre*, not for the black, whose “contaminated” blood ostensibly reappeared unmixed after four generations of intermarriage. In his own way, Guayasamín also viewed blacks distinctly, on the margin of the nation, related to the devil and with little interaction with the other races. Nevertheless, beyond a phantasmagoric terminology, the couples in the *pinturas de castas* did not give birth to monsters, as *Huacayñán*’s *mestizos* did, but to lively and able-bodied children. With the exception of some two dozen violent scenes, all the hundreds of available *cuadros de mestizaje* showed peaceful parents with their child(ren) in activities corresponding to their social standing (GUZAUSKYTE 2009). In short, these paintings were forward-looking and proposed the image of a hierarchically arranged colonial society with the white and Indian noble couple at the top and the savage Indian at the bottom, and in the middle a multitude of busy racially-mixed families. More than two centuries later, Guayasamín also attempted to organize independent Ecuador’s multiracial society. Yet despite the limitless permutations offered by his *‘Moving Mural’*, he did not surpass the archetypal “races.” He omitted the Spaniards or whites from the *Huacayñán* series to make *The Way of Tears* the exclusive fate of Indians, *mestizos* and blacks, each assigned to a specific location on the Ecuadorian territory and whose dislocated, suffering or dead bodies cast doubt on the future of the nation. ◀

NOTAS

- ¹ For a discussion of Guayasamín's participation in the 1955 Barcelona Biennial, see CABAÑAS BRAVO 1996: 134-135). Guayasamín's paintings were successively exhibited in 1952 in Quito's Museo de Arte Colonial, in Caracas, and in 1954 at the Pan-American Union in Washington. Five of them, together with some 180 works selected from the Barcelona Biennial and several works by Pablo Picasso, Isidre Nonell, and Hugué Manolo, were shown in Geneva in 1956: White Coffin, Meditation, Mother and Child, Selfportrait, Silence (Musée d'art et d'histoire Genève 1956).
- ² Unfortunately I could not get the Casa de la Cultura Ecuatoriana's authorization to reproduce some of the black and white pictures in the catalogue. For some reproductions of the original paintings, see the article by Carlos Jáuregui in this issue of *La Revista*.
- ³ According to Guayasamín, *Huacayñán* "es ambas cosas a la vez: 'los ojos que comienzan a humedecerse, antes de que salga el llanto, y la imposibilidad de llorar, cuando todo el cuerpo se lava de lágrimas y quedan los ojos secos.'" Quoted on <http://www.capilladelhombre.com/index.php/obra/huacaynan> (accessed 8.8.2017).
- ⁴ For these words, see REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2014.
- ⁵ Among the best known painters whose works include *cuadros de mestizaje* are Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1770), Miguel Cabrera (1695-1768), Andrés de Islas (active between 1753 and 1773), and José Joaquín Magón, all from Mexico. Many, however, remain anonymous.
- ⁶ See in particular GARCÍA SÁIZ 1989; KATZEW 2004; MAJLUF 2000; CARRERA 2003; DEANS-SMITH 2005; GUZAUSKYTE 2009; EARLE 2016.
- ⁷ Elite whites mobilized particularly against the Spanish crown's 1795 decision to sell "exemptions of defects" (*gracias al sacar*), such as illegitimate birth or African ancestry, to partly-qualified but well-to-do applicants (HELG 2014).
- ⁸ On the understudied links between Icaza and Guayasamín, see "Guayasamín" in *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures* (2000: vol. 2, p. 688), which compares the painter's "depiction of a world of anxiety, constrained suffering, wrath about to explode, and human being subjected to extreme pain and sorrow" to "Icaza's prose with its

abrupt and almost angry juxtapositions of quick images." It also presents Guayasamín's paintings as echoing Icaza's use of his art to denounce injustices and express sociopolitical concerns. See also MILLER 2004: 132-40.

⁹ See the description of "tunda" and "beruñe" in CARRIÓN 1954: 168.

¹⁰ Like Guayasamín, since the late 1940s Nelson Estupiñán Bass (1912-2002) was sponsored by the Casa de la Cultura Ecuatoriana in Quito, which published a collection of his poems and his internationally acclaimed *Cuando los guayacanes florecían*. Adalberto Ortiz (1914-2003) won the national Ecuadorian novel award in 1942 for his *Juyungo: historia de un negro, una isla y otros negros*.

¹¹ When Guayasamín realized *Huacayñán*, Icaza had not published *El Chulla Romero y Flores* (1958), in which he developed the permanent identity struggle of the mestizos trapped between Indians' rejection and whites' contempt. In this novel, Romero y Flores "finds himself in constant conflict as both the victim and the agent of imbedded racism that has changed little since the colonial period." (MILLER 2004: 129).

BIBLIOGRAPHY

BALDERSTON DANIEL, MIKE GONZALEZ AND ANA M. LÓPEZ (EDS.)

2000 *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*.- London: Routledge, 3 vols.

CABAÑAS BRAVO MIGUEL

1996 *La política artística del franquismo: El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*.- Madrid: Editorial CSIC.

CANELA-RUANO ANTONIO J.

2016 "Guayasamín y Vela Zanetti en la III Bienal Hispanoamericana de Arte: El reconocimiento postrero del muralismo en Barcelona (1955-1956)," in: *Memorias del Congreso Internacional de Historia: La Modernidad en Cuestión: Confluencias y divergencias entre América Latina y Europa, siglos XIX y XX*, pp. 69-90.- Quito: Edición digital, 296 p. https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/4.Memorias_1-296.pdf [accessed 16 September 2017].

CARRIÓN BENJAMÍN

1953 "Offering," in: GUAYASAMÍN Oswaldo, *Huacayñán: El camino del llanto = The Way of Tears: Pictures by Guayasamín* [Catalogue].- Quito: Editorial casa de la cultura ecuatoriana. Separate leaflet.

CARRERA MAGALI M.

2003 *Imagining Identity in New Spain:*

Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings.- Austin: University of Texas Press.

DEANS-SMITH, SUSAN

2005 "Creating the Colonial Subject: Casta Paintings, Collectors, and Critics in Eighteenth-Century Mexico and Spain."- *Colonial Latin American Review* 14(2): 169-204.

EARLE REBECCA

2016 "The Pleasures of Taxonomy: Casta Paintings, Classification, and Colonialism."- *The William and Mary Quarterly* 73(3): 427-466.

GARCÍA SÁIZ MARÍA CONCEPCIÓN

1989 *Las castas mexicanas: Un género pictórico americano*.- Milan: Olivetti.

GUAYASAMÍN OSWALDO

1953 *Huacayñán: El camino del llanto = The Way of Tears: Pictures by Guayasamín* [Catalogue].- Quito: Editorial casa de la cultura ecuatoriana.- n. p.

GUZAUSKYTE EVELINA

2009 "Fragmented Borders, Fallen Men, Bestial Women: Violence in the Casta Paintings of Eighteenth-Century New Spain."- *Bulletin of Spanish Studies* 86(2): 175-204. <http://dx.doi.org/10.1080/14753820902783977>.

HANDELSMAN MICHAEL H.

2000 *Culture and Customs of Ecuador*.- Westport, Conn.: Greenwood Press.

HELG ALINE

2014 "La limpieza de sangre bajo las reformas borbónicas y su impacto en el Caribe neogranadino."- *Boletín de Historia y Antigüedades* (Academia Colombiana de Historia) 100(858): 143-180.

2004 *Liberty and Equality in Caribbean Colombia, 1770-1835*.- Chapel Hill: University of North Carolina Press.

JÁUREGUI CARLOS A.

2016 "Huacayñán (1952-1953) and the Biopolitics of In(ex)clusion."- *Journal of Latin American Cultural Studies* 25(1): 35-64.

KATZEW ILONA (ED.)

1996 *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*.- New York: Americas Society.

KATZEW ILONA

2004 *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*.- New Haven, Conn.: Yale University Press.

MAJLUF NATALIA (ED.)

2000 *Los cuadros de mestizaje del Virrey Amat: La representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte.

MARTÍNEZ MARIA ELENA

2008 *Genealogical Fictions: Limpieza de sangre, Religion and Gender in Colonial Mexico.*- Stanford: Stanford University Press.

MILLER MARILYN GRACE

2004 *Rise and Fall of the Cosmic Race: The Cult of Mestizaje in Latin America.*- Austin: University of Texas Press.

**MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE GENÈVE
(ED.)**

1956 *Picasso, Nonell, Manolo: sélection de la IIIe biennale hispano-américaine: du 17 mars au 6 mai 1956.*- Geneva: Musée d'art et d'histoire.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

2014 *Diccionario de la lengua española: Edición del Tricentenario, 23ª edición.* <http://dle.rae.es/>.

RODRÍGUEZ ALBÁN MARTHA CECILIA

2015 *Cultura y política en Ecuador: Estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura.*- Quito: Flacso-Ecuador. <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/54851.pdf>.

**TORRE CARLOS DE LA, AND STEVE
STRIFFLER (EDS.)**

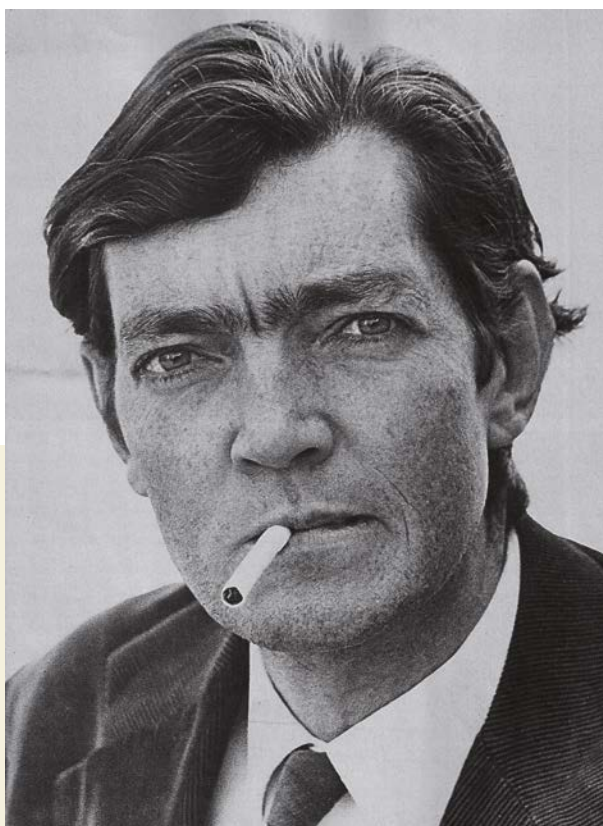
2008 *The Ecuador Reader. History, Culture, Politics.*- Durham: Duke University Press.

WADE PETER

1997 *Race and Ethnicity in Latin America.*- London: Pluto Press.

**WHITTEN NORMAN E. JR., AND DIEGO
QUIROGA**

1998 "'To Rescue National Dignity': Blackness as a Quality of Nationalist Creativity in Ecuador," in: WHITTEN Norman E. Jr., and Arlene TORRES (eds.), *Blackness in Latin America and the Caribbean: Social Dynamics and Cultural Transformations*, vol. 1, pp. 75-99.- Bloomington: Indiana University Press.



MANOS A LA OBRA: LAS MANOS FUERA DEL MARCO ESTÉTICO EN LA OBRA DE GUAYASAMÍN Y JULIO CORTÁZAR

NATACHA CROCOLL
UNIVERSIDAD DE GINEBRA

RÉSUMÉ

Lorsqu'il convertit le symbole de la main coupée en un processus de questionnement de l'identité personnelle et de la relation entre l'homme et le monde, Cortázar modifie un motif profondément implanté dans la littérature fantastique. Étonnamment, nous pouvons observer un processus similaire dans les peintures d'Oswaldo Guayasamín avec l'apparition de mains de taille colossale et aux angles marqués qui captent immédiatement l'attention du spectateur et dont la fonction principale est de servir d'intermédiaire entre l'Homme et son environnement. Cet article a pour intention de mettre en lumière la manière dont ces deux artistes questionnent l'identité – propre et nationale – et l'expression des émotions à travers ce nouveau symbole.

ABSTRACT

As Cortázar transforms the symbol of the cut-off hand into a process for the questioning of the relationship between man, identity and the world, he modifies a deeply settled motive of fantastic literature. Surprisingly, in Guayasamín's paintings, we can observe a similar process with the appearance of gigantic and sharp hands that immediately capture the spectator's attention and which function as intermediaries between the figure represented and its surroundings. The purpose of this article is to compare the form in which both artists question our –personal and national– sense of identity and the way in which we express our emotions.

RESUMEN

Al convertir el símbolo de la mano cortada en un proceso de cuestionamiento de la identidad del ser humano y de su relación con el mundo que lo rodea, Cortázar modifica un tópico de la literatura fantástica. Sorprendentemente, en las pinturas de Oswaldo Guayasamín observamos un proceso similar con la aparición de unas manos descomunales y angulosas que captan inmediatamente la atención del espectador y que funcionan como intermediarias entre el hombre y su entorno. El propósito de este artículo es comparar la forma en que estos dos artistas cuestionan nuestra percepción de la identidad –propia y nacional– y la expresión de nuestras emociones.

“El hombre contemporáneo vive dos dramas; el uno es de piel adentro y el otro de piel para afuera, que al final son solo uno: la angustia del tiempo que nos ha tocado vivir”.

Oswaldo Guayasamín

En el siglo XIX, Théophile Gautier escribió dos poemas, “Impéria” y “Lacenaire”, que describen las manos antitéticas de dos personajes del todo opuestos: un criminal y una amante. Fea, letal, seductora, venerada... Gautier nos enseña que la mano puede ser todas estas cosas a la vez. Lejos de limitarse a ser una extremidad del cuerpo humano, demuestra que este miembro tan particular incluso puede llegar a liberarse, voluntariamente o no, de su propietario: una tentadora oferta para los escritores fantásticos que aprovecharán la mano “Lacenaire”, fea y criminal, para infundir terror en los lectores.

APROXIMACIÓN A LA RELACIÓN ENTRE EL INDIVIDUO Y SU MUNDO

Herederio, en parte, de esta tradición, Julio Cortázar retoma el tema de la mano independiente y lo lleva a otro terreno: ya no es un elemento de horror en sí, sino que la mano suelta se vuelve una herramienta literaria para apuntar a otro fin (EISTERER-BARCELÓ 1999: 179-180). En “Estación de la mano”, cuento de juventud, el autor argentino recurre a una mano “Impéria”, dulce y armoniosa, para ilustrar la posibilidad de una vida reflexiva y creativa, en consonancia con las ansias poéticas del protagonista. En cambio, las manos-garras de Dina en “Cuello de gatito negro” ilustran el aspecto bestial de la protagonista ninfómana.

Este uso de la mano como medio de expresión de lo más profundo de nuestro ser es el punto en común entre Julio Cortázar y Oswaldo Guayasamín que

estudiaremos a continuación. En efecto, en los cuadros del ecuatoriano, las caras de los personajes a menudo ceden el primer plano a unas manos gigantescas y desproporcionadas que centralizan las emociones que busca representar el pintor. La estética particular de la colección *La edad de la ira*, agobiante, angular y casi monocroma es la que forma nuestro corpus principal, sin dejar de mencionar sus precedentes en *Huacayñán*.

En todo caso, Guayasamín y Cortázar se reúnen en algo más: las manos exceden su aspecto puramente figurativo para cobrar protagonismo a expensas de las figuras a las que pertenecen, en una fragmentación de la integridad del ser humano. Son recipientes y escaparates de los conflictos que nos habitan, en unas nuevas formas que se salen del marco estético tradicional. Guayasamín y Cortázar: dos artistas de la misma generación vinculados por un retrato y una profunda implicación en el mundo que los rodeaba, aunque con visiones distintas del mismo. Dos figuras de su tiempo, un tiempo de “fuerte ideologización de la vida” (OSTRIA 2000: 423), que intentan ubicarse en una sociedad cambiante y suscitar una reacción en el receptor acerca de la realidad que le toca vivir; Guayasamín, al denunciar la política racial y social ecuatoriana y Cortázar, al reflexionar sobre la pasividad de la burguesía y las limitaciones cotidianas a la libertad personal.

Ahora bien, este artículo no tiene la pretensión de ofrecer una lectura política de la obra de creadores que no se limitan a esta dimensión, ni de ubicarlos dentro de la polarización nacida de la polémica entre Arguedas

y Cortázar¹, ya que como afirma el último: “[...] el error está en llevar a lo general un problema cuyas soluciones son únicamente particulares” (CORTÁZAR 1969: 54-55). En cambio, veremos cómo un mismo objeto artístico se utiliza como “solución particular” para problematizar una visión comprometida del arte y, por consecuencia directa, del individuo en relación con la universalidad.

LA MANO COMO FOCO DE EXPRESIÓN EN GUAYASAMÍN

Mayoritariamente deforme, desproporcionada y angular, la mano aparece en el primer plano de algunas de las colecciones de Guayasamín, atrayendo la atención del espectador por su esteticismo particular e hipnótico. Al igual que en los textos del escritor argentino que veremos a continuación, las manos de los sujetos pintados funcionan como portavoces de sus emociones y dan a conocer su intimidad.

Resulta notable que la aplastante mayoría de las figuras de Guayasamín aparezcan descontextualizadas: el fondo monocromo no nos permite saber la raíz del sufrimiento de los personajes, otorgando a la expresión de la emoción una fuerza cruda sin posible salvación (CAMÓN AZNAR 1981: 54). Así, las manos protagonistas de la *Edad de la ira*² aparecen desnudas de todo elemento ornamental, como si así conservaran toda la pureza e integridad de las emociones que representan: toda la fuerza recae, una vez más, en el vigoroso trazado del pintor.

En esta serie, las manos no suelen aparecer vinculadas con el cuerpo; no se ve gráficamente el nexo entre estas extremidades y el resto del cuerpo, lo que subraya la fragmentación del ser pintado. Esta ruptura de la integridad del individuo respalda el interés de Guayasamín por el sufrimiento humano y el quebrantamiento de la solidaridad. De hecho, aprovecha las posibilidades del expresionismo y del cubismo para transmitir su mirada de la realidad circundante y su sentimiento de desintegración de la humanidad frente a los horrores del siglo XX. La luz escasa y los colores sombríos que rodean a las figuras contribuyen a la creación de una atmósfera agobiante que interpela al espectador y aumenta el aislamiento del sujeto pintado.

Además, no puede dejar de llamar la atención la talla de las manos en los cuadros de esta serie³. De hecho, Guayasamín rompe con los códigos de proporción para atribuir a sus personajes unas dimensiones propias y emotivas, es decir, que la relación dimensional de las partes del cuerpo depende de la expresión que se quiera dar a la figura.

What gives these pictures their transcendental character is the monumental quality of their conception. Here, as in the works of all great mural painters, quantity is quality. The sheer size makes the subject-matter aggressive and imposing. They summon us, make their way shouting into our consciousness, magnify the lamentations and, like mountains of suffering, impose their presence on our sensitivity.

In Guayasamín's case the size is not simply a matter of increasing the normal dimensions. Largeness of forms always carries with it an emotional impressiveness (CAMÓN AZNAR 1981: 43).

Como puede verse, la emoción es la palabra clave para entender la pintura de Guayasamín y las manos constituyen las verdaderas transmisoras de dicho sentimiento (CAMÓN AZNAR 1981: 13). Ya en la serie *Huacayñán*, las manos ocupaban, en ciertas pinturas, un espacio privilegiado que enfatiza la expresión de las figuras. Así, las manos maternas, llenas y suaves, protegían y cuidaban a niños que raras veces se desbordaban visualmente de esta cuna protectora⁴, mientras que los trazos angulares del sufrimiento empiezan a aparecer en *Ecuador*, aunque realmente cobrarán toda su amplitud en la *Edad de la ira*. En efecto, las caras de los personajes de esta serie a menudo parecen congeladas –su inmovilismo incluso es lo más inquietante–, ya que no suelen aparecer los ojos de los personajes, perdidos en una oscuridad abismal. En cambio, las manos aparecen en un primer plano, impactantes por su tamaño y por ser el foco luminoso del cuadro, y bastan para sintetizar la emoción de las figuras, de tal forma que el espectador puede preguntarse si se trata de una personificación de las manos o de una “manificación” de las personas.

But of much greater intensity than these faces are the hands. Their great fingers that vibrate with every throb of their distress. And also immense fingers that bend, tremble, interlace and endeavour to escape, to plead, to dig into sorrow, into the great sore of the world. The petrified anguish of the faces is more than matched by these defeated or contorted hands, which lay before us the whole possible range of hopeless sufferings (CAMÓN AZNAR 1981: 164).

Además del sufrimiento personal, tanto *Huacayñán* como *Edad de la ira* se pueden interpretar con una dimensión supra-individual. Como hemos visto, el mismo Guayasamín ha subrayado la ubicación cosmopolita de *Edad de la ira* dentro del horroroso clima del siglo XX y de los tormentos que viven los hombres. *Huacayñán*, anterior de unos diez años, también tiene pretensiones

internacionales, aunque limitadas a la realidad latinoamericana. Las manos de –o a la– obra de los indios, mestizos y negros del continente se alzan como única arma para denunciar la explotación y las injusticias que sufren en cuanto ciudadanos olvidados de la cultura subalterna. Guayasamín otorga por lo tanto a estos miembros protuberantes un protagonismo artístico que refleja una problemática social además de existencial.

LA FRAGMENTACIÓN CORPORAL EN LA LITERATURA FANTÁSTICA

La fragmentación del individuo y el aislamiento corporal como puntos de partida para una reflexión moral se pueden observar también en el uso que hace Cortázar de la mano en sus cuentos. En ellos, mezcla el psicoanálisis y la tradición literaria gótica del siglo XIX para alcanzar una consideración metafísica sobre el papel del hombre en el mundo parecida a la de Guayasamín.

La fragmentación corporal es un motivo recurrente del arte del siglo XIX y particularmente en Francia, donde la violencia de los acontecimientos políticos de la Revolución, y de los años directamente posteriores, dejaron huellas indelebles (HINER 2002: 300 Y NOCHLIN 2001: 17). A partir de este momento, varios artistas insertan cuerpos mutilados y miembros independientes en su producción; Théodore Géricault, por ejemplo, protagoniza varias de sus pinturas con miembros seccionados dispuestos artísticamente, cambiando totalmente las normas estéticas anteriores (NOCHLIN 2001: 17-19).

Estas extremidades separadas del resto del cuerpo aparecen sobre todo en la literatura de terror. La potencia horripante de una mano que camina por sí sola es una metáfora recurrente del género⁵, pero el miembro cortado puede llegar a cobrar un verdadero protagonismo dentro de textos en los cuales sobrepasa la mera función de objeto literario para convertirse en sujeto activo dentro de la narración, como lo podemos ver en “La main” de Maupassant (HINER 2002: 302-303). La mano demuestra en este cuento propiedades descomunales propias del género fantástico: su talla gigantesca, la anomalía que representa el no seguir el ritmo natural de descomposición y los rasgos de violencia que conserva con sus músculos *à nu* anticipan su función letal.⁶

Más allá de la plástica horrorosa del miembro cortado surge un cuento de Gérard de Nerval, que instaura un tratamiento más sutil de la mano que volveremos a encontrar en la prosa de Julio Cortázar.⁷ En “La main enchantée”, publicado en 1832, la mano cobra protagonismo y empieza a actuar con voluntad propia *antes* de encontrarse separada del cuerpo al que pertenece⁸.

Es más, al alejarse de las descripciones puramente aterradoras anteriores, este cuento proporciona un nuevo enfoque sobre el tema: la alienación del ser humano. En efecto, el protagonista es al mismo tiempo culpable y víctima de los acontecimientos; culpable por ser su mano la que ultraja a los demás y víctima porque su mano actúa por voluntad propia hasta llevarlo a la muerte. Según SUSAN HINER (2002: 307), el miembro rebelde revelaría y personificaría el dilema interno que agita a Eustache en una interpretación vinculada con el –todavía inexistente– psicoanálisis:

Nerval's hand expresses and accomplishes the hero's repressed desires – first, to vanquish his rival through violence and then to outrage and humiliate the public official who had so often humiliated him in the past. [...] This, the “hand of glory” becomes the instrument of vengeance and revolt against the social hierarchies that have oppressed the poor tailor.

LA ALIENACIÓN DE LA MANO EN ALGUNOS CUENTOS DE CORTÁZAR

En los dos cuentos de Cortázar que analizaremos en este estudio, la mano ejerce una función similar vinculada con los deseos reprimidos de los protagonistas, cumpliendo así un proceso de interiorización literaria (LASTRA 1981: 342)⁹, al insertar en la trama narrativa dilemas interiores (entre el consciente y el inconsciente) y reflexiones sobre las verdaderas motivaciones de la conducta humana. Tanto en “Estación de la mano”, como en “Cuello de gatito negro”, la mano refleja esta lucha interior que lleva a la alienación del personaje introducida por Nerval. De hecho, al desprenderse del control del individuo, la mano se convierte en el otro, lo que equivale a la fragmentación o pérdida de la propia identidad.

En “Estación de la mano”, el protagonista ve su día a día interrumpido por las visitas crepusculares de una mano parecida a una mascota. Conforme transcurre el tiempo, va encariñándose con la mano, que llama Dg, hasta el día en que una pesadilla rompe el encanto. En esta, Dg se enamora de la mano izquierda del narrador y la corta para llevársela. Empezando a desconfiar, se rompe la relación y el protagonista vuelve a lo cotidiano.

En este caso, la mano sirve para expresar los sentimientos interiores del protagonista, ya que se oponen la cotidianidad del personaje –marcado por las cuentas y el traje bien planchado– y las horas de creación que comparte con Dg (EISTERER-BARCELÓ 1999: 36). Es posible suponer, por lo tanto, que la separación física que se presenta entre el hombre y la mano es simbólica,

siendo Dg la expresión corporal del dilema entre los dos aspectos de la realidad del personaje.

La descripción de este miembro en el cuento se distancia completamente del esteticismo del terror: ligera, dulce y soñadora, no tiene nada que ver con las imágenes inquietantes decimonónicas. Además, la relación que se establece aquí entre la mano cortada y el protagonista no se basa –por lo menos no inicialmente– en el miedo, sino que el narrador va domesticando poco a poco lo desconocido en un proceso detallado de personificación del miembro: acercamiento físico, llamamiento, intercambios progresivos, etc. Ahora bien, el aspecto más particular de este nuevo tipo de mano es su creatividad. Dotada de personalidad e inteligencia, la mano crea y conoce las frustraciones de sus propios límites al modelar una mano imperfecta y no lograr la creación poética, ilustrando las facetas de la rutina del artista.

Antes del final del cuento, el frágil equilibrio establecido entre la antigua vida del protagonista y el tiempo suspendido que comparte con la mano se ve amenazado por la irrupción de la realidad cartesiana dentro de la burbuja onírica. En un momento, el protagonista quiere probar las capacidades de escritura de la mano y le deja campo libre: “Oí el arañar de la pluma, y después de un tiempo ansioso entré en el cuarto. Sobre el papel, en diagonal y con letra perfilada, Dg había escrito: *Esta resolución anula todas las anteriores hasta nueva orden*” (CORTÁZAR 2016: 107). Esta frase probablemente hace referencia a la profesión del protagonista; frustrada por esta reminiscencia, la mano, símbolo de la vida contemplativa y creativa, se negará a repetir la experiencia.

Nos parece relevante el hecho de que Dg sea diestra. El uso de la mano derecha como mano peligrosa por su actividad no es una novedad en la prosa de Cortázar. En “No se culpe a nadie”, la mano derecha es la que ataca con mayor violencia al protagonista mientras está intentando ponerse su jersey, y es la izquierda la que intenta defenderlo; algo similar ocurre en “Estación de la mano”, donde al final es la diestra la que se vuelve amenazante para la mano izquierda. En el capítulo 83 de *Rayuela* se menciona igualmente a la mano derecha rebelde:

La invención del alma por el hombre se insinúa cada vez que surge el sentimiento del cuerpo como parásito, como gusano adherido al yo. Basta sentirse vivir [...] para que aun lo más próximo y querido del cuerpo, por ejemplo la mano derecha, sea de pronto un objeto que participa repugnantemente de la doble condición de no ser yo y de estarme adherido (CORTÁZAR 2001: 514).

En definitiva, podría ser que Dg sea la mano diestra del narrador. Al fin y al cabo, una de las lecturas que le propone el protagonista a la mano es Reverdy, quien reflexiona en *Gant de crin* sobre la confrontación entre realidades y la necesidad constante de creación del individuo que se opone a la racionalidad.¹⁰ Como lo dice muy bien el mismo narrador, sólo en sus relaciones con Dg siente plenitud: “Por mi ventana entraba Dg y con ella era el ingreso de lo absolutamente mío, rescatado al fin de la limitación de los parientes y las obligaciones, recíproco en mi voluntad de complacer a aquella que de tal forma me liberaba” (CORTÁZAR 2016: 108)¹¹. El cuento ofrece por lo tanto una reflexión sobre la relación entre el hombre y la sociedad. Se trata de la violencia interna que sufre el individuo, sacado ya del contexto bélico o social en el que se ancla en las obras de Guayasamín, para acudir a su dimensión metafísica.

Esta violencia encuentra una expresión más explícita en “Cuello de gatito negro” en el que el narrador nos refiere la efímera e intensa relación amorosa de dos desconocidos, Lucho y Dina, cuyas manos se encuentran en el subterráneo. Aunque Lucho se enorgullece de tener sus manos bajo control¹² y considere la parada manual como un juego que sigue reglas establecidas, se confronta rápidamente con las manos salvajes y descontroladas de Dina que acaban por transmitirle su brutalidad. Desde el principio, el personaje de Dina es descrito únicamente por medio de sus manos y el asalto que estas orquestan contra el guante de Lucho¹³. Desde el principio también, Dina aparece luchando contra estos mismos miembros¹⁴ que pierden toda amplitud fuera de su juego de seducción: “El viraje antes de Montparnasse-Bienvenue empujó a la chica contra Lucho, su mano resbaló del caballo [la mano de Lucho] para apretarse a la barra, tan pequeña y tonta al lado del gran caballo [...]” (CORTÁZAR 1979: 111).

En cambio, cuando logran su propósito, o sea el encuentro sexual con Lucho, las manos salvajes de Dina despliegan su plena potencia, antes de rebelarse frente a la voluntad del hombre de poner un fin al intercambio físico. El clímax del cuento es el momento en que nace la verdadera lucha de ambos personajes contra sus manos: Dina intenta resistir a la transformación bestial de sus manos y Lucho lucha contra las manos-garras de la mujer, pero también contra sus propias manos que intentan estrangular a su pareja.¹⁵

En ambos cuentos, la mano separada (física o simbólicamente) de su propietario aparece como representante de sus pulsiones subconscientes, condensando la sexualidad, las ansias profundas y la violencia reprimida de los protagonistas.

UN DISCURSO DE RESISTENCIA

Se podría considerar la puesta en paralelo de las obras del autor y del pintor como algo incoherente, el cosmopolitismo de Cortázar enfrentándose con el nacionalismo de Guayasamín, pero esa objeción merecería algunos reparos. Por un lado, sin pretender caer en una sobreinterpretación política de los cuentos del argentino, es indudable que estos encubren una ideología crítica hacia la pasividad del ser humano frente a la visión del mundo que le es impuesta.¹⁶ En efecto, son bien conocidas las convicciones del autor y su rebelión contra todo tipo de orden opresor (YURKIEVICH, 1986: 20). Su reflexión universal se trasluce en sus cuentos, en los que infiere la responsabilidad de cada cual para abrir la realidad a campos que hoy se rechazan, rompiendo la integridad del hombre y limitando su identidad.

Por otro lado, sería erróneo circunscribir a Guayasamín a una labor a menudo calificada de “indigenista”. En efecto, como lo hemos visto, muchas de sus producciones remiten al ser humano en general y no atañen solo y exclusivamente a la realidad sociocultural de Ecuador. Él mismo lo defiende en una entrevista del 1992 con Fred Murphy, al incluir todas las tragedias del siglo XX como fuentes de inspiración, alegando que el sufrimiento es, desafortunadamente, universal (GUAYASAMÍN Y MURPHY 1992: 102). No nos parece una coincidencia que una de sus obras maestras, a pesar de que su punto de partida fuera la ilustración de las luchas de ciertas capas sociales, se llame la *Capilla del hombre*, demostrando la preferencia del pintor por lo genérico, que supera lo individual. Ahora bien, el trabajo de Guayasamín se interesa más bien por las relaciones entre los hombres (explotación, ternura, injusticia, amor) y, sólo en menor medida, por los conflictos inherentes al individuo.

Estos dos artistas tienen mucho más en común de lo que suponemos. Comparten una dedicación hacia la naturaleza humana que se nota por ejemplo en el aspecto ideológico de su producción: cuestionan la sociedad que hemos formado y la manera en que la aceptamos o rechazamos. No importa que la crítica sea local, como en el caso de *Huacayñán*, o global, como en la figuración del protagonista frustrado de “Estación de la mano”. Es más, no se limitan a reflexionar, sino que sienten la necesidad de implicarse dentro de su arte y de provocar una reacción en el receptor.¹⁸

En definitiva, el protagonismo de la mano es una forma más de hacer hincapié en la profundidad del ser humano al que tanto esfuerzo han dedicado. Ambos artistas tuvieron que volver a pensar en las normas que regían su época, ilustrando con su propia estética los conflictos inherentes al hombre y que lo afectan en sus

varias dimensiones: política (la imposible reconciliación de los distintos componentes de la nación), social (la única defensa frente a los abusos sufridos por ciertas capas de la población) e individual (el conflicto existencial entre las diversas facetas dentro de un mismo individuo). La mano se transforma por lo tanto en un mismo vector de visiones del mundo distintas, aunque complementarias. ◀

NOTAS

¹ Por lo menos, no consideramos adecuado el enfocar esta polémica como un "sistema de inclusiones y exclusiones" (OSTRIA 2000: 423), sino como varias propuestas sobre la posición y el propósito de las letras hispanoamericanas dentro del mundo literario.

² Esta segunda colección de Guayasamín, pintada en 1961, contiene una serie titulada "Las manos" que consta de trece cuadros que representan el mismo número de emociones en una serie de personajes presentados únicamente a través de sus caras y manos.

³ La talla descomunal de las manos de la *Edad de la ira* recuerda las manos del protagonista de Cortázar en "Las manos que crecen".

⁴ Unos ejemplos de esta dulzura y ternura serían "El hambre" y la "Niña llorando", ambos cuadros de la serie *Huacayñán*.

⁵ Para la mano suelta como metáfora de una araña, véase SANDOZ 1937: 99-104.

⁶ "Sur un carré de velours rouge, un objet noir se détachait. Je m'approchai: c'était une main, une main d'homme. Non pas une main de squelette, blanche et propre, mais une main noire desséchée, avec les ongles jaunes, les muscles à nu et des traces de sang ancien, de sang pareil à une crasse, sur les os coupés net, comme d'un coup de hache vers le milieu de l'avant-bras. [...] Je touchai ce débris humain qui avait dû appartenir à un colosse. Les doigts, démesurément longs, étaient attachés par des tendons énormes que retenaient des lanières de peau par places. Cette main était affreuse à voir, écorchée ainsi, elle faisait penser naturellement à quelque vengeance de sauvage" (MAUPASSANT 1977: 154-155). Encontramos un tratamiento similar del aspecto descomunal y asqueroso de la mano en "Las manos que crecen" de Cortázar. Sin embargo, estas manos que escapan al control del protagonista siguen atadas a su cuerpo y el personaje las considera como la quintaesencia de su ser (CORTÁZAR 2016: 20).

⁷ En efecto, Julio CORTÁZAR (1999: 53-54) criticó el uso "simplista" de la mano suelta como único elemento de terror en los cuentos fantásticos, que el autor debe justificar: "En la mala literatura fantástica, los perfiles sobrenaturales suelen introducirse como cuñas instantáneas y efímeras en la sólida masa de lo consuetudinario; así, una señora se ha ganado el odio minucioso del lector, es meritoriamente estrangulada a último minuto gracias a una mano

fantasmal que entra por la chimenea y se va por la ventana sin mayores rodeos, aparte de que en esos casos el autor se cree obligado a proveer una 'explicación' a base de antepasados vengativos o maleficios malayos".

⁸ El argumento resumido es el siguiente: el protagonista, Eustache Bouteroue, establece un pacto con un brujo para aumentar la potencia de su mano en previsión de un duelo. Una vez ganado éste, el ungüento sigue teniendo efecto y la mano se convierte en un arma incontrolable que llevará a su propietario a la horca. Tras la muerte de Eustache, el miembro mágico sigue atacando al verdugo quien, exasperado, lo corta y la mano huye para reunirse con el brujo.

⁹ En sus ensayos de *Último round*, Julio Cortázar (1995: 45-46) integra claramente al psicoanálisis dentro de su producción artística, que considera como un exorcismo de las pulsiones.

¹⁰ "Le poète est, dans une position difficile et souvent périlleuse, à l'intersection de deux plans au tranchant cruellement acéré, celui du rêve et celui de la réalité. Prisonnier dans les apparences, à l'étroit dans ce monde, d'ailleurs purement imaginaire, dont se contente le commun, il en franchit l'obstacle pour atteindre l'absolu et le réel; là son esprit se meut avec aisance" (REVERDY 1926: 15).

¹¹ Este es también el punto clave para la interpretación de "No se culpe a nadie". Menos onírico que "Estación de la mano", este cuento tiene el mismo trasfondo: el dilema entre las verdaderas ansias del protagonista, Lucho, y las obligaciones del mundo cotidiano. Forzado por su mujer a ponerse un jersey para respetar las convenciones sociales, las manos del personaje se rebelan contra el acto y se convierten en armas que atacan a su propietario hasta que éste se arroja de una ventana.

¹² "¿Alguna vez la llevaron presa por eso? –preguntó Lucho, bajando la taza hasta el platillo con un movimiento lento y deliberado, guiando su mano para que la taza aterrizara exactamente en el centro del platillo" (CORTÁZAR 1979: 117).

¹³ El autor ya nos lo indica en la página 112, cuando escribe: "[...] el tren estaba detenido en la estación Pasteur cuando los dedos de Lucho buscaron el guante negro que no se retiró como la primera vez sino que pareció aflojarse en la barra, volverse todavía más pequeño y blandiendo bajo la presión de dos, de tres dedos, de toda la mano que se subía en una lenta posesión delicada, sin apoyar demasiado, tomando y dejando a la vez [...]" (CORTÁZAR 1979: 112).

En este fragmento se indica claramente que se trata de los "dedos de Lucho", mientras que el guante negro tiene identidad y voluntad propia. EISTERER-BARCELÓ (1999: 158) lo nota también.

¹⁴ En la página 111 está presentada como ajena a los movimientos de sus manos, una actitud confirmada poco después: "La muchacha pareció darse cuenta de golpe (pero su distracción, antes, también había tenido algo de repentino y de brusco), y apartó un poco la mano, mirando a Lucho desde el oscuro hueco que le hacía la capucha para fijarse luego en su propia mano como si no estuviera de acuerdo o estudiara las distancias de la buena educación" (CORTÁZAR 1979: 111).

¹⁵ "[...] su otra mano se cerró sobre la garganta de Dina como si apretara un guante o el cuello de un gatito negro [...], se tiró hacia atrás para librarse de eso que seguía aferrando la garganta de Dina [...]" (CORTÁZAR 1979: 122).

¹⁶ Marta MORELLO-FROSCH (1986: 151), por ejemplo, estudia con detenimiento el alcance de la resistencia social, política y cultural de la narrativa de Cortázar, además de su voluntad de incitar a la reflexión.

¹⁷ Dice Oswaldo Guayasamín: "El artista no tiene modo alguno de evadirse de su época, ya que es su única oportunidad. Ningún creador es espectador; si no es parte del drama, no es creador" (www.guayasamin.org).

¹⁸ "Cortázar quiso cambiarnos la vida. Concebía la literatura como transfusión de savia, como trasplante de médula; función del ser antes que propiedad de la palabra. Quiso transformar nuestra aprehensión y nuestra relación con el mundo" (YURKIEVICH 1986: 21). Dice también Guayasamín: "A mí me toca pintar para indagar, para que la gente vea las monstruosidades que se cometen contra los seres humanos y se decida a actuar" (www.guayasamin.org).

BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI JULIO

1983 *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*.- Madrid: Gredos.

CAMÓN AZNAR JOSÉ

1981 *Oswaldo Guayasamín*.- Barcelona: Polígrafa.

CORTÁZAR JULIO

2016 "Estación de la mano" in: *Cuentos completos*, vol. 1: 1945-1966, pp. 105-109.- Barcelona: Debolsillo.

2010 *Rayuela*.- Madrid: Punto de Lectura.

1995 "Del cuento breve y sus alrededores", in: *Último Round*, pp. 42-55.- Madrid: Debate.

1979 "Cuello de gatito negro", in: *Los relatos. 3. Pasajes*, pp. 110-123.- Madrid: Alianza.

1969 "Un gran escritor y su soledad: Julio Cortázar" (Entrevista de Rita Guibert).- *Life en Español* (Nueva York) 33 (7): 45-55.

EISTERER-BARCELÓ ELIA

1999 *La inquietante familiaridad. El terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*.- Wilhelmsfeld: Egert.

GAUTIER THÉOPHILE

2004 "Étude de mains", in: Brix Michel (ed.), *Oeuvres poétiques complètes*, pp. 451-454.- Paris: Bartillat.

GUAYASAMÍN OSWALDO Y FRED MURPHY

1992 "Latin America Faces the Quincentenary: An Interview with Oswaldo Guayasamín".- *Latin American Perspectives* 19 (3): 101-103.

HINER SUSAN

2002 "Hand writing: dismembering and re-membering in Nodier, Nerval and Maupassant".- *Nineteenth-Century French Studies* 30 (3/4): 300-314.

LASTRA PEDRO Y GRACIELA COULSON

1981 "El motivo del horror en *Octaedro*", in: LASTRA Pedro (ed.), *Julio Cortázar*, pp. 340-352.- Madrid: Taurus.
[ya publicado en: *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 5 (1-2), 1975: 7-16].

MAUPASSANT GUY DE

1977 "La main", *Contes du jour et de la nuit*, pp. 149-157.- Paris: Flammarion.

MORELLO-FROSCH MARTA

1986 "El discurso de armas y letras en las narraciones de Julio Cortázar", in: *Coloquio internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Centre de recherches latino-américaines de l'université de Poitiers*, vol. I, pp. 151-162.- Madrid: Fundamentos.

NERVAL GÉRARD DE

1994 *La main enchantée*.- Paris: Le livre de poche.

NOCHLIN LINDA

2001 *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*.- London: Thames and Hudson.

OSTRIA MAURICIO

2000 "Sistemas literarios latinoamericanos: la polémica Arguedas/Cortázar treinta años después", in: CÁNOVAS Rodrigo y HOZVEN Roberto (eds.), *Crisis, apocalipsis y utopías. XXXII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, pp. 423-428.- Santiago: Prensas Universitarias de la Católica de Chile.

1926 *Le gant de crin*.- Paris: Plon.

REVERDY PIERRE

1926 *Le gant de crin*.- Paris: Plon.

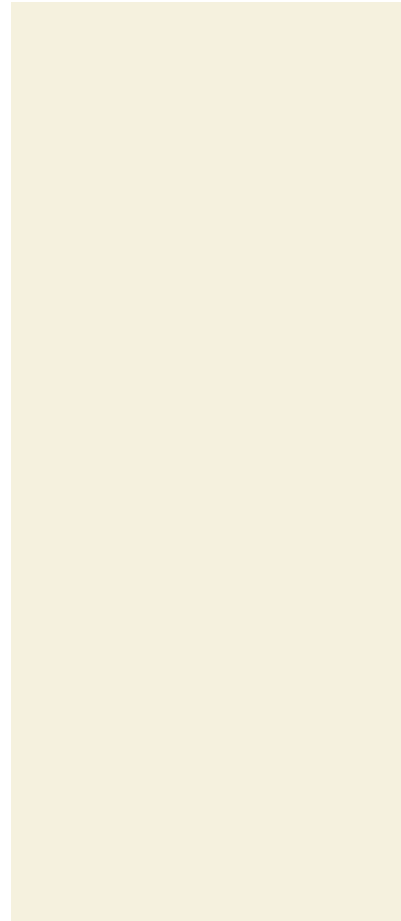
SANDOZ MAURICE

1937 "La main velue", in: *Souvenirs fantastiques et nouveaux souvenirs*, pp. 99-104.- Lausanne: Au Versseau.

YURKIEVICH SAÚL

1986 "Julio Cortázar: al calor de su sombra", in: *Coloquio internacional Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar. Centre de recherches latino-américaines de l'université de Poitiers*, vol. I, pp. 9-24.- Madrid: Fundamentos.

III. Nación y literatura





LA ALEGORÍA DE LA NACIÓN PERUANA EN LAS NOVELISTAS DE LA POSGUERRA CON CHILE

CARMEN CARRASCO LUJÁN

CANDIDATA AL DOCTORADO,
LITERATURAS HISPÁNICAS,
UNIVERSIDAD DE GINEBRA

RÉSUMÉ

La peinture murale *Ecuador* d'Oswaldo Guayasamín peut être considérée comme une allégorie critique de la nation équatorienne, évocatrice des allégories nationales fréquentes dans la littérature hispano-américaine du 19^e siècle. Dans cet article, on étudiera la littérature féminine péruvienne de l'après-guerre du Pacifique en analysant les allégories nationales dans les romans de trois écrivaines, tout en prenant comme variable principale la représentation de la «race». Vu que durant la période étudiée, l'idéal d'homogénéisation raciale demeurait en vigueur, on analysera les représentations que les écrivaines faisaient des situations des différents groupes ethniques, ainsi que le destin qu'elles attribuaient à ceux-ci au sein de la nation péruvienne.

ABSTRACT

The mural painting *Ecuador* by Oswaldo Guayasamín can be considered as a critical allegory of the Ecuadorian nation, akin to the national allegories so frequent in 19th century Hispanic-American literature. In this article I will study post-Pacific War Peruvian literature by women: I will analyze national allegories in novels by three writers, paying particular attention to the variable of "race". Given that during the period in consideration the ideal of racial homogenization remained in vigor, I will analyze the three writers' representations of the situation of the different ethnic groups, as well as the destiny they attributed to them as parts of the Peruvian nation.

RESUMEN

El mural *Ecuador* de Oswaldo Guayasamín puede considerarse una alegoría crítica de la nación ecuatoriana, evocador a su vez de alegorías nacionales tan frecuentes en la literatura hispanoamericana del siglo XIX. En este artículo, nos dedicaremos a estudiar la literatura femenina peruana de la posguerra con Chile. Analizaremos las alegorías nacionales que se extraen de sus obras, tomando como variable principal la representación de la "raza". Dado que en el periodo estudiado estaba vigente el ideal de homogenización racial, se analizará cómo las autoras del corpus representaban la situación de los distintos grupos étnicos, y qué destino atribuían a estos como parte de la nación peruana.

Cuando en 1952, el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín creó el mural *Ecuador*, que debía representar dicha nación, lo hizo en cinco paneles móviles para dar cuenta de la diversidad étnica y de sus múltiples identidades que son igualmente móviles. Esta misma preocupación por la representación de la nación se encuentra en la novela hispanoamericana del siglo XIX, muchas veces con los mismos problemas de fragmentación e identidades cambiantes. Es el caso de la novela femenina del fin de siglo XIX peruano, a la cual se restringe este artículo. Las novelas¹ que estudiaremos, a la luz de más de un siglo transcurrido, tienen en común el haber sido olvidadas durante por lo menos la primera mitad del siglo XX en las historiografías literarias nacionales, a pesar de que en su tiempo circularon y fueron reconocidas en un ámbito internacional². Clorinda Matto de Turner es la autora más destacada de su generación: su obra referencial, *Aves sin nido* (1889), tuvo fama continental desde su publicación y una temprana traducción al inglés. En este artículo estudiaremos a dos otras escritoras de la misma generación: Teresa González de Fanning y Lastenia Larriva de Llona. Las novelas escogidas tienen muchos elementos comunes, tales como la heterogeneidad racial, representada como un elemento de caos para la sociedad; el rol de la mujer como mediadora; entre otros temas que describiremos para dar el retrato de la nación que imaginaban las escritoras.

El ambiente cultural peruano durante la posguerra con Chile tuvo como figura principal al intelectual Manuel González Prada, y el denominado *Círculo literario*, donde se discutieron las propuestas más progresistas en materia política y social. En este grupo se abordaron críticamente las razones que conllevaron a la derrota en la guerra con Chile (o guerra del Pacífico, 1879-1884), y la viabilidad de una nación peruana. La inserción del indígena a la ciudadanía fue otro de los temas que se debatieron tras la guerra. Se trataba de un tema de especial actualidad, pues en palabras del historiador Jorge Basadre, solo después de la guerra y gracias a la participación del indio en esta, se comprobó que el indio “no era ocioso, ni estúpido, ni cobarde” (BASADRE 1968:

469), como se había presupuesto durante las primeras décadas de vida republicana. La heterogeneidad racial constituía para algunos intelectuales un problema que impedía la cohesión nacional. Un evento especialmente remarcable desde el punto de vista de la circulación de ideas en la academia fue la sustentación y publicación de la tesis del poeta y escritor peruano Clemente Palma (1872-1946), *El porvenir de las razas en el Perú* (1897). En esta tesis, el escritor sostiene que el Perú está formado por cuatro razas: la española, la negra, la india y la china, siendo las tres últimas inferiores a la primera, y de estas la “raza india” es la menos asimilable a la vida civilizada (PALMA 1897: 10). La tesis, que tiene el objetivo de dar recomendaciones a los gobernantes para solucionar el “problema” de la raza en el Perú, los exhorta a la importación de ciudadanos alemanes cuyos genes “han de constituir la grandeza futura de nuestra patria” (PALMA 1897: 37). Si bien no podemos afirmar que este tipo de racismo pseudocientífico fuera compartido por la mayoría de la élite intelectual peruana de fines del siglo XIX, la aceptación de la tesis por la academia indica que las ideas de Palma “eran compartidas, con diversas intensidades, por las clases sociales ilustradas hegemónicas criollas blancas” (QUIROZ ÁVILA 2010: 59).

Para el presente análisis aplicaremos principalmente lo propuesto por Doris Sommer en *Fundational Fictions* (1991) referente a alegorías nacionales en la novela del siglo XIX. Para Sommer, la política y la ficción estaban inextricablemente ligadas durante dicho siglo en Latinoamérica, cuando los países acababan de obtener su independencia y dedicaban esfuerzos a consolidar las naciones. En ese sentido, Sommer propone que

a variety of novel national ideals are all ostensibly grounded in “natural” heterosexual love and in the marriages that provided a figure for apparently nonviolent consolidation during internecine conflicts at midcentury (SOMMER 1991: 6).

Es decir, las relaciones amorosas de los personajes de las novelas latinoamericanas del XIX se pueden leer como la alegoría de las relaciones sociales y políticas que ocupaban a la élite intelectual en su afán de definir la nación. Los amantes desventurados de estas novelas representarían razas, partidos políticos o intereses económicos opuestos (SOMMER 1991: 5). Sommer presta especial atención a los matrimonios y uniones heterosexuales entre los personajes principales, pues en las novelas estas uniones expresan los deseos de consolidación nacional, de cohesión entre los elementos sociales dispares. Si bien Sommer propone su tesis para las novelas “fundacionales”, es decir, aquellas novelas compuestas en el siglo XIX y que fueron incluidas entre los libros de lectura obligatoria en las escuelas secunda-

rias oficiales (1991: 4), estudiaremos la alegoría de nación en obras del siglo XIX que por diversas circunstancias no fueron consideradas en el canon literario nacional.

Antonio Cornejo Polar continuó esta línea de investigación, proponiendo una relación metonímica entre las relaciones familiares de los personajes de la novela y la idea de nación imaginada por el autor. El investigador señala que “[e]s probable que como núcleo social básico, con un contenido al menos en principio fuertemente homogeneizador, la familia sea percibida en una relación metonímica (y a veces metafórica) con la nación” (CORNEJO POLAR 2003: 110). Una de las precisiones de Cornejo Polar al respecto es importante para nuestro análisis: los escritores que propusieron esta metonimia probablemente no eran conscientes de dicha asociación, puesto que

[l]as alegorías nacionales suelen instalarse en el discurso literario mediante mecanismos mucho más complejos que la intencionalidad de los escritores. Son figuraciones del imaginario social, más bien difuso, y suelen construirse en los márgenes de un lenguaje que asimila las pulsiones colectivas (CORNEJO POLAR, 1994: XXII).

De manera que podemos leer las novelas del XIX como alegorías de la nación a pesar de las posibles reticencias que pudieron tener las escritoras para entrar en el debate público de lo nacional. La novela es un género que hacia finales del siglo XIX se había feminizado lo suficiente como para que mujeres escritoras se atrevieran a publicar. Es a través de la novela (y de la poesía) como estas escritoras se atreven a ingresar al vedado círculo de lo público, pues “fueron las primeras en entrar en el ámbito del discurso público dominado hasta entonces por hombres” (DENEGRÍ 1996: 11). No debe extrañarnos, pues, que la mujer escritora no quisiera inmiscuirse en asuntos considerados científicos o políticos, y si lo hiciera, que tuviera que usar una máscara³ con la cual disfrazar su discurso en uno considerado habitualmente como “femenino”. Al respecto, basta mostrar lo que opinaba el poeta peruano José Santos Chocano en una misiva (1902) a Lastenia Larriva de Llona:

La inteligencia humana tiene dos sexos: [e]l sexo femenino de la inteligencia se llama: imaginación. El sexo masculino se llama: juicio. La mujer es imaginativa y el hombre es juicioso (EN LARRIVA DE LLONA 1902: XXXIV).

A través de la imaginación, es decir, de obras de ficción como estas novelas, las mujeres ilustradas de finales del siglo XIX pudieron entrar en otro tipo de discusión, la problemática construcción de lo nacional

tras la guerra del Pacífico.

Un drama singular (1888) de Larriva de Llona⁴ es una novela folletinesca de corte romántico que narra una serie de casualidades inverosímiles. Los personajes principales, Carmela y Carlos, se enamoran sin saber que sus respectivos padres fueron a su vez protagonistas de una tragedia. El narrador empieza la historia *in medias res*, en el momento del enamoramiento de los protagonistas, y en seguida, a través de una analepsis, narra las vicisitudes de la vida y muerte de la exesclava Carmen, madre de Carmela. Carmen fue seducida por su amo, el aristócrata don Alberto de Larruzátegui, marqués de Val de Flores, fruto de lo cual nació Carmela. Sin embargo, para vengarse por la seducción del marqués, Carmen había acusado como su seductor a Gustavo de Peñablanca, el padre de Carlos. Las calumnias terminaron en un duelo entre el marqués y Gustavo, donde este último muere. Los detalles de la historia son revelados por Carmen en una carta de confesión dejada antes de morir y que es transcrita poco antes del final de la novela. Al develarse los acontecimientos, Carmela desistirá de su matrimonio con Carlos y se recluirá voluntariamente en un convento, mientras que Carlos se enamorará y casará con Celia, una de las hijas menores del marqués de Val de Flores.

La novela fue publicada originalmente en 1888, y sitúa su acción entre 1831 y 1844. Si bien no cumple con otras convenciones del género histórico⁵, encontramos, en cambio, algunas referencias a personajes de la historia y costumbres peruanas. En este artículo argumentamos que el diagnóstico de la sociedad que sugiere la autora para los primeros años de la joven república (tiempo de la novela) es aplicable al tiempo de escritura de la novela, es decir la posguerra con Chile. La alegoría de nación que encontramos en *Un drama singular* es la de una nación fragmentada, pues los elementos disímiles no pueden unirse en matrimonio. La novela concluye con tres matrimonios, todos ellos entre personajes de la aristocracia criolla. Los personajes que no pertenecen al grupo aristocrático criollo quedan simbólicamente desprovistos de descendencia: el criado Fermín se queda soltero y Carmela ingresa en un convento. La unión entre distintas esferas de la sociedad es de esta manera imposible. El ejemplo de dos de los criados, Fermín y Carmen, ilustran perfectamente el *status quo* que la autora defiende: mientras el primero se muestra sumiso a sus amos será un mulato “bueno”, mientras que Carmen, al buscar cambiar su posición social de nacimiento atraerá sólo desgracias y la expulsión total de la sociedad. Social y étnicamente, los distintos grupos que conforman la sociedad limeña, que se presenta como una alegoría de la nación, se encuentran disgregados a pesar de los deseos de unión que revelan los personajes.

En el caso de *Índole* de Clorinda Matto de Turner⁶, la acción se desarrolla en un pueblo andino llamado Rosalina. El argumento de la novela gira en torno a la corrupción moral del cura Isidoro Peñas, quien intenta seducir a una de sus penitentes, doña Eulalia. Eulalia, por su parte, está casada con don Antonio López, y forman una familia de “notables” (criollos de los Andes). A través de su informante en la casa de doña Eulalia, la india Juana, el cura Peñas se entera que el matrimonio enfrenta problemas debido a los negocios que el señor López oculta a su esposa. Es entonces que por una casualidad (inverosímil) Peñas obtiene una posición en la que le es posible chantajear a Eulalia, pero su esposo lo advierte y al cura no le queda más que huir del pueblo. En otro plano de la intriga se presenta a López y su socio Cienfuegos, quienes emprenden unos negocios turbios de falsificación de moneda, que termina con la denuncia anónima del propio Cienfuegos, pues piensa que su socio ha intentado defraudarlo; sin embargo, será Cienfuegos quien termina en prisión por difamación.

La lectura alegórica de las obras de Matto no es reciente ni escasa: empieza con los trabajos de Antonio Cornejo Polar hacia 1992. Este propone una lectura alegórica de *Aves sin nido* según la cual los criollos y los indígenas representados en la novela se necesitan mutuamente para lograr la consolidación nacional. Los criollos necesitan “asumir un cierto compromiso con otros grupos para poder realizar su propio proyecto social” (CORNEJO POLAR 1994: XXI). Según Cornejo Polar, los criollos necesitan a los indígenas para lograr la fertilidad (el matrimonio Marín adopta a niñas indígenas), así como los indígenas necesitan la educación europeizada que solo pueden brindar los criollos, según la visión de la educación homogeneizadora en boga en el siglo XIX. Respecto a *Índole*, el pueblo de Rosalina vive en una aparente armonía entre clases sociales y grupos étnicos distintos. Sin embargo, según el destino que les toca a los personajes de la novela, son los mestizos (representados en la novela por el joven Ildefonso) quienes tienen una posibilidad de futuro, mientras que los indígenas tienden a desaparecer: la india Juana pierde a su hijo y los *pongos* (trabajadores semi-esclavos) trabajan a la sombra en socavones.

Esta desaparición simbólica de los indígenas contrasta, sin embargo, con la intención de representar la heterogeneidad en la novela. Ya Ana Peluffo había señalado en su análisis de *Aves sin nido* que la diglosia “por momentos fractura el texto, volviéndolo más heterogéneo” (2005: 56). Debido a esta diglosia, la investigadora concluye que Matto “desconfía del concepto hegemónico de la nación criolla en el que se propone únicamente el castellano como vehículo de la peruanidad” (PELUFFO

2005: 56). En *Índole* de igual forma la nación no representa a una comunidad de lengua, pues eso significaría dejar fuera a gran parte de la población. Si “la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (ANDERSON 1993: 25), la nación mattiana presenta fracturas que impiden tal horizontalidad.

Una de las razones que contribuyen a la imposibilidad de la cohesión nacional, de acuerdo con nuestro análisis, es la influencia perniciosa del ingreso del Perú al capitalismo internacional. El narrador de *Índole* pone en escena la actividad de falsificación de moneda, que perderá a uno de los protagonistas. Esta actividad ilícita tiene como víctimas mudas de la explotación a los *pongos*, quienes trabajan en socavones especialmente diseñados para que no oigan nada y no delaten a sus amos. Probablemente sea debido a la explotación en torno a capitales extranjeros que el narrador pone en escena a un personaje estadounidense, dispuesto a cualquier negocio oscuro para enriquecerse. En el modelo mattiano de nación, pues, hay quienes quedan fuera del ideal nacional, como los extranjeros: ingleses y norteamericanos (*Índole*) o italianos (*Herencia*).

En cuanto a las novelas de Teresa González de Fanning⁷, estas suelen tener como personajes principales a individuos de familias opulentas que resisten o intentan resistir a los embates del destino adverso – como ocurre en *Regina* (1886), *Ambición y abnegación* (1886) e *Indómita* (1904). *Roque Moreno* (1898) es una excepción pues presenta al personaje homónimo descendiente de esclavos e indígenas. La novela transcurre durante las guerras por la Independencia del Perú (1820-1824). La tensión gira en torno al deseo de Moreno de apoderarse de la legendaria fortuna de un español residente en Perú, don Justo de la Vega Hermosa. Moreno deberá asilar en su hacienda a don Justo, acorralado por los montoneros independentistas que se encuentran a la caza de españoles. Finalmente, ante el avance de los montoneros, Moreno delata el paradero de De la Vega con el fin de apoderarse de su botín, y el español es asesinado. Sin embargo, Moreno no será capaz de hallar los tesoros del español escondidos en su propia casa, debido al recelo que le ocasiona el trágico fin de su víctima, y poco después será asesinado a su vez en una revuelta de los esclavos de su hacienda. Después de él, querrán apoderarse infructuosamente del botín dos primos suyos. El tesoro finalmente es descubierto por un italiano, con el cual compra títulos de nobleza en su patria.

Roque Moreno es la única novela de nuestro corpus que podemos considerar histórica sin más. La novela se ambienta en la década de 1820, más de setenta años antes de la redacción de la obra, y más de una década antes del nacimiento de su autora. Argumentamos

que la ficción histórica permitió a la autora, a través de una relación alegórica con el presente, criticar a la clase dirigente que llevó al Perú a la guerra del Pacífico. La autora se sirve de la novela para representar el episodio fundador de la República, las luchas por la Independencia, y poner de relieve que la nación está fallida desde su inicio. Esa falla la representan los intereses partidistas y, sobre todo, el interés lucrativo que tienen las clases dirigentes por encima del bien común.

Como ocurría en *Índole*, en *Roque Moreno* existe un trasfondo de crítica a la transformación de la sociedad debido a la entrada del Perú al capitalismo mundial. Se podría incluso decir que el dinero es el verdadero protagonista de la novela, pues esta no finaliza hasta que un italiano descubre el tesoro escondido y compra títulos nobiliarios con él. Este apoderamiento del tesoro por un extranjero es simbólico, pues como hemos señalado en el análisis de *Índole*, hacia finales del siglo XIX, el capital extranjero se había apoderado de las principales fuentes de recursos en el Perú.

De otro lado, si analizamos la relación metonímica que hay entre la nación y la familia en *Roque Moreno*, veremos cómo la cohesión de cualquiera de las dos es imposible. El hogar de la familia de Roque Moreno y de doña Chavelita es una hacienda esclavista de la costa peruana. Poco antes del desenlace de la novela, Roque Moreno es asesinado en una rebelión por sus propios esclavos. La estocada final se la da el esclavo Cucho, quien había vivido desde niño en dicha hacienda. Lo mismo ocurre en el hogar de don Justo, quien debe buscar refugio en la hacienda de Roque Moreno a causa de la amenaza que significa su propio caporal, dispuesto a traicionarlo para robarle su fortuna. Como vemos, el peligro se encuentra dentro, en el seno mismo de la familia/sociedad como herencia del sistema esclavista. Otro de los síntomas de la imposible formación de la familia en este contexto esclavista es que la pareja de esposos Moreno empieza a desconfiar entre sí en cuanto llega a buscar refugio don Justo, con sus onzas de oro. La llegada del español y sobre todo de su fortuna, desencadenará los eventos de asesinato y disolución total de la familia de Roque Moreno. En *Roque Moreno* pues, tenemos la alegoría de una nación que se encuentra desangrada por luchas intestinas, y que tienen como origen remoto la fundación misma de la nación. Esta nación, que basa su economía en la explotación de ciertos sectores sociales, se ve amenazada desde dentro por esos mismos sectores.

CONCLUSIÓN

Las autoras estudiadas de la posguerra con Chile ambientan la acción de sus novelas en el pasado republicano para, mediante una analogía, exponer las razones de la crisis contemporánea. En el corpus estudiado existe una relación metonímica entre la familia (el matrimonio en el caso de *Un drama singular*) y la nación. La nación que se representa tiene múltiples problemas que impiden la cohesión entre los distintos elementos. De acuerdo con el pensamiento racista de la época, la heterogeneidad étnica de la sociedad impide dicha cohesión. Así por ejemplo, González de Fanning señalaba que

En el Perú, donde la heterogeneidad de razas tanto contribuye á que estén disgregados los elementos sociales, se hace sentir más la necesidad de una educación moral y republicana, patriótica y altruista que les imprima la necesaria cohesión (...) (GONZÁLEZ DE FANNING 1905: 56).

Mientras que para González y Larriva, los elementos racialmente heterogéneos serán motivo de peligro y deberán ser aislados de la sociedad, Matto propone un modelo de convivencia idealizada donde, a pesar de ello, serán los mestizos quienes tengan una posibilidad de inserción como ciudadanos de la nación. En *Índole* y en *Roque Moreno*, encontramos además que el factor económico regido por el capital extranjero es visto como un elemento de peligro para los personajes involucrados, en especial para las clases bajas, quienes deberán sostener el peso de la economía a través de la explotación. En suma, las escritoras encuentran en la novela un medio por el cual entrar subrepticamente en discusiones políticas tales como el lugar del otro en la nación. Estas incursiones contribuyeron a generar reflexiones sobre el lugar de la mujer en el marco de una nación excluyente, y probablemente a repensar el rol político de las mujeres en la ciudad letrada. ◀

NOTAS

¹ Estudiaremos *Un drama singular* (1888) de Lastenia LARRIVA DE LLONA, *Índole* (1894) de Clorinda MATTO DE TURNER y *Roque Moreno* (1899) de Teresa GONZÁLEZ DE FANNING.

² Por citar dos ejemplos, Emilia Pardo Bazán elogia a las escritoras Teresa González de Fanning, Mercedes Cabello de Carbonera, Lastenia Larriva, Amalia Puga, entre otras de la misma generación (PARDO BAZÁN 1893: VI, VII), mientras que Marcelino Menéndez y Pelayo elogia el poema alegórico *La Ciencia y la Fe* de Lastenia Larriva (LARRIVA DE LLONA 1902: VIII).

³ Francine MASIELLO considera que “las mujeres, en cuanto sujetos no nombrados del debate filosófico o político, sólo pueden entrar en la arena pública en su capacidad de agentes dobles, hablando siempre en dos lenguas, llevando siempre una máscara, una determinada por las exigencias del estado y otra marcada por una sintaxis de deseos privados” (1997: 255).

⁴ Nació en Lima en 1848. Tras enviudar debido a la guerra con Chile, se casó en segundas nupcias con el poeta ecuatoriano Numa Pompilio Llona y se mudó a Ecuador. En Guayaquil fundó la revista *El tesoro del hogar*, y fue redactora en el diario *La Nación* (TAUZIN-CASTELLANOS 1989: 295). En esta ciudad también publica sus tres novelas *Un drama singular* (*Historia de una familia*) (1888), *Oro y escoria* (1889) y *Luz* (1890). En 1889 escribe el poema religioso *La ciencia y la fe* (1889). Tras haber enviudado nuevamente, se trasladó a Arequipa, donde editó el quincenario *Arequipa Ilustrada* (1910-1915). Finalmente se mudó a Lima, donde su posición conservadora la acercó al civilismo, y el entonces presidente José Pardo la nombró directora del periódico *La mujer peruana* entre 1915 y 1919 (MANNARELLI 2013: 41). Murió en Lima en 1922. Entre otras publicaciones de la escritora se encuentran el poemario *Fe, patria y hogar* (1920); *Cartas a mi hijo. Psicología de la mujer* (1919), y *Cuentos* (1919).

⁵ Georg Lukács cree que la novela histórica no solo se ambienta en el pasado sino que es una “reproduction artistique fidèle d’une ère historique concrète” (LUKÁCS 1977: 17).

⁶ Nacida como Grimanesa Martina Mato Usandivaras (Cusco, 1854), pasó su infancia rodeada de indígenas, de lo cual se deriva su profundo conocimiento de la lengua quechua y una sensibilidad por lo que después sería denominado el “problema indígena”. En 1881, se mudó

a la ciudad de Arequipa, donde publicó su primera obra literaria en el volumen, *Tradiciones cuzqueñas* (1884), y estrenó su única pieza teatral, *Hima-Sumac* (1884). En 1889, publicó *Aves sin nido*, con la cual consiguió renombre a nivel continental. Un año después publicó *Bocetos al lápiz de americanos célebres*. En 1891 publicó su segunda novela de tema andino, *Índole*, en donde la crítica a la Iglesia es aún más frontal que en su primera novela. En 1893 publicó en su propia imprenta feminista su libro *Leyendas y recortes*. Dos años después publicó su última novela, *Herencia*. Tras la llegada de Nicolás de Piérola al poder en 1895, la imprenta de los hermanos Matto fue incendiada y la autora tuvo que exiliarse en Argentina. En este país, fue colaboradora en los diarios *La Prensa*, *La Nación*, *La Razón* y *El Tiempo* y fundó la revista *Búcaro Americano* en 1896. Tras un breve viaje por Europa, sus impresiones sobre este continente se publicaron póstumamente en *Viaje de recreo* en 1909. En Europa también su salud empezó a resquebrajarse y murió de pulmonía en Buenos Aires en 1909 (BERG 2006: XI-XV).

⁷ Teresa González de Fanning nació en 1836 en una hacienda del departamento de Áncash (costa central del Perú). Su esposo murió en la batalla de Miraflores (1881) durante la guerra del Pacífico, y a partir de entonces González se consagró al servicio de la educación, fundando el ‘Colegio Fanning para señoritas’ ese mismo año. Entre sus novelas cortas se encuentran *Regina* (1886) y *Ambición y abnegación* (1886), las cuales fueron recogidas luego en el volumen *Lucécitas* (1893) publicado en Madrid. Además escribió las novelas *Roque Moreno* (1899) e *Indómita* (1904) (TORO MONTALVO 1995: 475). Al igual que muchas de sus contemporáneas letradas, participó en las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti, así como en el *Ateneo de Lima* y luego en el *Círculo literario*. Murió en Lima en 1918.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON BENEDICT

1993 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*.- Eduardo L. Suárez (tr). México: Fondo de Cultura Económica.

BASADRE JORGE

1968 *Historia de la República del Perú: 1822 – 1933*.- Lima: Universitaria.- Vol. 8.

BERG MARY G.

2006 “Prólogo”, in: MATTO DE TURNER Clorinda, *Índole*.- Buenos Aires: Stockcero.

CORNEJO POLAR ANTONIO

1994 “*Aves sin nido* como alegoría nacional”, in: MATTO DE TURNER Clorinda, *Aves sin nido*, pp. IX-XXVI.- Caracas: Biblioteca Ayacucho.

2003 *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*.- Lima; Berkeley: CELACP.

DENEGRI FRANCESCA

1996 *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*.- Lima: Flora Tristán Centro de la Mujer Peruana, Instituto de Estudios Peruanos.

GONZÁLEZ DE FANNING TERESA

2005 *Roque Moreno* (versión electrónica) [1899].- Thomas Ward (ed.).- Loyola University Maryland.- <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/mujeres/gonzalez/INDEX.HTM>.

1905 *Educación femenina. Colección de artículos pedagógicos, morales y sociológicos*.- Lima: Tipografía de “El Lucero”.

LARRIVA DE LLONA LASTENIA

1920 *Un drama singular* (Historia de una familia) [1888].- Lima: Servicio Gráfico del Ministerio de Guerra.- 217 p.

1902 *Fe, patria y hogar. Colección de poesías*.- Lima: Librería e imprenta Gil.

LUKÁCS GEORGES

1977 *Le roman historique*.- Robert Saitley (tr.). Paris: Payot.

MANNARELLI MARÍA EMMA

2013 *Las mujeres y sus propuestas educativas, 1870-1930*.- Lima: Derrama magisterial.

MASIELLO FRANCINE

1997 “Las mujeres como agentes dobles en la historia”.- *Debate Feminista*, 16: 251-271.

MATTO DE TURNER CLORINDA

2006 *Índole* (*Novela peruana*) [1891]. Mary G. Berg (ed.). Buenos Aires: Stockcero.

PALMA CLEMENTE

1897 *El porvenir de las razas en el Perú*.- Lima: Torres Aguirre.

PARDO BAZÁN EMILIA

1893 “Prólogo”, in: GONZÁLEZ DE FANNING Teresa, *Lucécitas*, pp. v- ix.- Madrid: Ricardo Fé.

PELUFFO ANA

2005. *Lágrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*.- Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.

QUIROZ ÁVILA RUBÉN

2010 *La razón racial. Clemente Palma y el racismo a fines del siglo XIX.*- Lima: Universidad Científica del Sur.

SOMMER DORIS

1991 *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America.*- Berkeley: University of California Press.

TAUZIN-CASTELLANOS ISABELLE

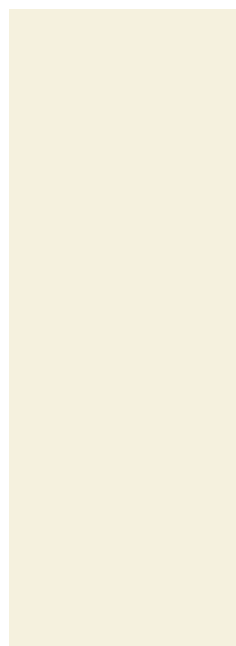
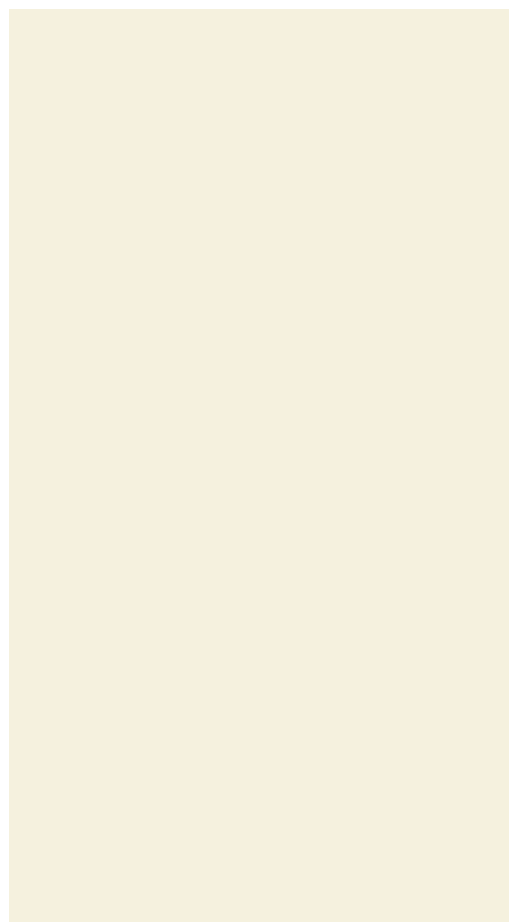
1989 "Le roman féminin péruvien pendant la seconde moitié du XIX^e siècle". Tesis doctoral, Université de Poitiers.

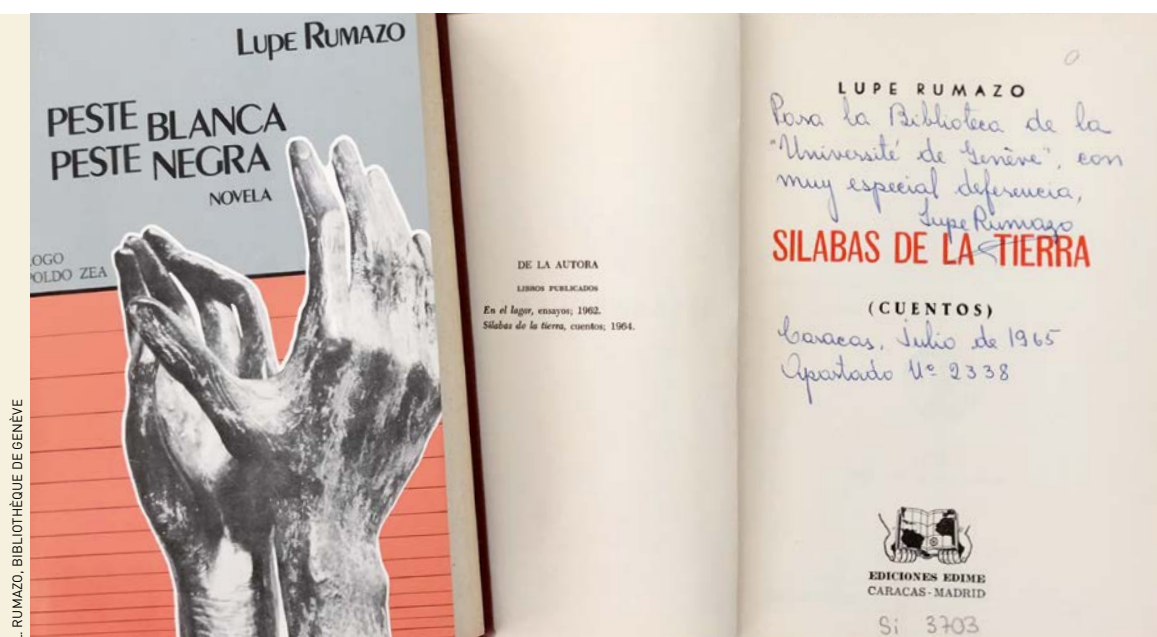
TORO MONTALVO CÉSAR

1995 *Historia de la literatura peruana.*- Lima: A.F.A.- Vol. 6.

YEPES ERNESTO

1972 *Perú 1820-1920: Un siglo de desarrollo capitalista.*- Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Campodónico Ed.





L. RUMAZO, BIBLIOTHÈQUE DE GENÈVE

LA ADELANTADA ECUATORIANA LUPE RUMAZO Y SU PROSA CRÍTICA

WILFRIDO H. CORRAL
ACADEMIA ECUATORIANA
DE LA LENGUA

RÉSUMÉ

Parmi les auteures oubliées, différées ou simplement exclues au moment du boom littéraire hispano-américain, l'écrivaine équatorienne Lupe Rumazo (Quito, 1933) occupe une place éminente. De fait, elle est précurseur de diverses pratiques romanesques à nouveau en vogue. Cet article résume leur développement jusqu'à présent, et discute quelques-unes des raisons pour lesquelles Rumazo n'a pas été pleinement reconnue dans son pays, malgré l'évidence de la qualité incomparable de sa prose.

ABSTRACT

Among the forgotten, postponed or simply excluded women writers around the time of the Spanish American literary "boom," the Ecuadorian writer Lupe Rumazo (Quito, 1933) ranks high. In fact, she is a forerunner of various novelistic practices which have come back into fashion. This article is a summary of her development to date, discussing some of the reasons why Rumazo has not been recognized fully within her country, despite ample evidence of the unique quality of her prose.

RESUMEN

Entre las autoras olvidadas, postergadas o simplemente excluidas alrededor del *boom* literario hispanoamericano, la escritora ecuatoriana Lupe Rumazo (Quito, 1933) está altamente cotizada. De hecho, es una precursora de varias prácticas novelísticas que han vuelto a ponerse de moda. Este artículo es un resumen de su desarrollo hasta la fecha, discutiendo algunas de las razones por las que Rumazo no ha sido reconocida cabalmente dentro de su país, a pesar de suficiente evidencia de que su prosa tiene pocos pares.

Tres anécdotas apuntalan mi continuo interés en la prosa de Lupe Rumazo Cobo. La primera es de fines de los años setenta cuando, en un “momento nacional”, pensé escribir mi tesis doctoral sobre el entonces poco conocido Pablo Palacio, que es mucho más que el vanguardista que se quiere rescatar. Al investigar qué crítica nacional actualizada habría ayudado a vislumbrar por qué no persistía el interés en él, me encontré con *Rol beligerante: ensayos* (1975, 2003) de doña Lupe. Su nómina latinoamericana (el título cifra su visión de la crítica) incluye el análisis de obras de Borges (recuérdese cómo él presentaba cuentos como ensayos, y viceversa), Cortázar, Elizondo, Paz, Reyes, Sabato (siempre presente), Sarduy, y de la crítica Josefina Ludmer.

En el entresiglo, en Barcelona, ponderaba con Leonardo Valencia recuperar prosistas ecuatorianos “olvidados” por nuestras respectivas generaciones, frecuentemente afectadas por el reajuste indocto de realismos variopintos u otros ismos de moda. Además del canon habitual de atípicos como Palacio y Humberto Salvador hablábamos de los “nómadas”, y convenimos en lo que Rumazo y su prosa (Valencia tenía novelas de ella que yo no había leído) significan para la cultura literaria más amplia. La última anécdota es de este siglo, cuando ofrecí en Guayaquil un seminario sobre crítica latinoamericana escrita desde América Latina. Se me cuestionó considerar a Beatriz Sarlo una crítica feminista porque, según la interrogante, Sarlo no podía serlo, al yo “no mencionar [sic] a Kristeva, Cixous, Irigaray, etc.” Sin talento para escribir memorias, registro aquella necesidad muy colonizada en ciertos sectores académicos de autorizarse o legitimarse con potestades que se dice entender, traducidas, para citarlas selectivamente.¹ Rumazo nunca ha procedido así.

Lo relatado –que enmarco con mi ocupación principal de crítico, e infortunio de no tener tiempo para escribir una historia de la crítica latinoamericana– haría creer que la obra de Rumazo tiene compartimientos estancos, ocupados respectivamente por su ensayística y novelística, y en principio no hay nada malo con leerla

así. Pero la inaccesibilidad a sus escritos en el Ecuador y ahora en el exterior no permite consultar la totalidad de su producción, y se arriesga perpetuar la percepción de que hay que leer “lo que se pueda conseguir” de ella. Resulta que Rumazo es doblemente adelantada, como crítica y novelista impasible al carácter pusilánime del mundo intelectual femenino continental; liberada mucho antes, y no por medio de cuotas políticamente correctas sino por su talento. Tampoco cree ella en la rigidez de los géneros, sino en desobedecerles.

El desconocimiento en torno a ella (enmendado recientemente por una aceptación esporádica y tardía), que algo debe a su larga residencia en Venezuela donde publica la mayoría de su obra, presenta una dinámica que no permite distinguir entre recuperación y reivindicación, como tiende ocurrir con todos los latinoamericanos que no vivimos en nuestros países de origen. En un reportaje de 1989 con Juan Luis Cebrián, reformulado para *Retrato de Gabriel García Márquez* (1997), el novelista afirmó: “Yo para explicar todo tengo que contar anécdotas, porque la anécdota explica mucho más que los planteamientos teóricos que les gusta hacer a los intelectuales, y sobre todo a los europeos”. El valor crítico de la anécdota puede adquirir otra semántica, y vuelvo a otra sin espíritu anti-teórico, consciente como Rumazo de que ningún crítico puede decir más que la obra misma.

Mi crítica posterior y actual habría implicado un distanciamiento solo parcial de la narrativa ecuatoriana, que terminó cuando la UNESCO me asignó la edición crítica/genética de Palacio. Para contextualizar esa obra busqué ficciones ecuatorianas posteriores relacionadas a la experimentación y la metaficción, no al vanguardismo histórico. Para entonces había leído *Carta larga sin final: a mi madre, Inés Cobo de Rumazo González* (1978), la primera “novela” de una trilogía inconclusa (en parte por el sexismo y circuitos de complicidad de un país pequeño), cuya sofisticación aún la metaficción y teoría. Esa ficción revisionista, similar a la de Josefina Vicens y superior a la de varios de sus coetáneos, sigue sin la recepción que merece. No es herético sugerirlo, pero si no extraña que *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) de Jorge Enrique Adoum lleva varias reimpressiones, sí extraña mucho que *Carta larga sin final* no haya tenido similar recepción, cuando es más que el par de aquélla.

Si se trae a colación sensata la actitud editorial y del público hacia la obra producida por mujeres en esos años, más el hecho de que no había en esa época un consenso crítico sobre la vanguardia histórica o la renovada, también vale poner en perspectiva la actitud de los narradores hacia el lenguaje novelístico con una relectura de esa novela de Rumazo, por no decir nada de las “novelas de lenguaje” que Cortázar y otros veían como

liberación del género, aunque terminaron olvidadas. Precisamente, hay una gran diferencia entre aquellas y la de Rumazo, que practicando lo que de manera nebulosa hoy se llama “hibridez”, recurre democráticamente a la teoría crítica de su momento para sostener el arte de narrar, de cuyos propósitos principales nunca se olvida. Lo hace asimilando, no integrando lo que entendió de esa teoría crítica en las fuentes originales, en particular la veta francesa. Si es verdad que los narradores nacidos de 1968 generalmente han podido poner en perspectiva los excesos de emplear la teoría crítica para apuntalar su narrativa (pienso en *Las teorías salvajes* [2008] de Pola Oloixarac), también es verdad que no han reconocido a todos los que fundaron su práctica.

La “ficción” de *Carta larga sin final* va de la mano con la sofisticación de sus ideas, exhaustividad investigativa, abundancia de erudición e indiscutible capacidad para aplicar conceptos “extranjeros” (a las que todavía se consideraba literaturas periféricas a finales de los setenta), evidentes en *Rol beligerante*. Como totalidad y más allá de su fábula –intelectual, “anti-elegía” la llama, de su madre la concertista clásica Inés Cobo– *Carta larga sin final* muestra que la narrativa tiene para sí ese perfecto oscilar entre documento histórico social y obra sublime; como la música que sirve de andamiaje para los 32 capítulos, cifrada en el vigésimo noveno, “La música, una señal digital de vida (Impromptu)”. Su lenguaje es puro, no purista (como “Aura” de Fuentes, la novela está narrada en segunda persona, y Rumazo se basa posteriormente en algunas ideas de Fernando Vallejo para esa preferencia) o distanciado de la realidad. Como conjunto ambas obras muestran que los ismos, como los preferidos por varios nuevos narradores nacidos del 68 en adelante, triunfan como paradigmas literarios, a la vez que se fosilizan como convenciones sosas que aprisionan.²

Cualquier prejuicio sobre una autora, en particular cuando se basa en comparaciones descontextualizadas, se contrarresta en el caso de Rumazo con la acogida de su prosa más temprana, entre ella los ensayos de *En el lagar* (1961) y los cuentos de *Sílabas de la tierra* (1964, 1968), por los cuales recibió varios elogios de figuras literarias importantes de las Américas y Europa. Años más tarde, el todavía canónico e influyente crítico canadiense Northrop Frye se refirió a *Carta larga sin final* como “Una combinación de ensayo y géneros ficticios de un tipo que no he visto antes”. Se puede considerar esa aclamación del padre teórico de Harold Bloom una plantilla para el resto de su trilogía, cuyas dos primeras partes son preclaras precursoras latinoamericanas de lo que una crítica más contemporánea, Claire de Obaldia, ha examinado ampliamente en *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay* (2002) como

parte del “ánimo ensayístico” y borgeano que define a la mejor prosa enciclopédica del siglo veinte en Occidente.

Vale reiterar que cuando Rumazo publicó esa parte de su novelística, la *Rayuela* de Cortázar era el paradigma latinoamericano de novelas totales que borran límites, y resultó insuficiente definir las como “de lenguaje”, porque estas fallaron, así como el argentino no contó con que el “lector hembra” también escribiera novelas, o que surgiría Roberto Bolaño para “corregirlo” casi todo. Hablando de adelantados, también es preciso recordar otro hecho. Alrededor de 1975 Bolaño apostó por un “Infrarrealismo” que no pasó a su prosa. Ese descubrimiento nada problematizado olvida que en 1968, cuando el chileno tenía unos quince años, la para entonces experimental Rumazo teorizó el “Intrarrealismo”, estableció diferencias generacionales concentrándose en autoras, señaló que “ya no corren parejas juventud y despreocupación o juventud y superficialidad”, y que se iba agotando lo fantástico (254), concluyendo que el Intrarrealismo “no es realismo, ni neorealismo, ni cosmopolitismo” (258). Bolaño aconsejaría releer a Rumazo, y lo mismo debe hacer la crítica que se respeta.

Otra diferencia que distingue a Rumazo de ese montón, y de los autores nacionales de su generación, es que sus auto-referencias tienen una energía narrativa que fácilmente rige, enlaza o justifica las que inicialmente parecen digresiones acerca de la teoría literaria que estaba de moda entonces. Los elementos autobiográficos, que merecen un análisis a fondo, también están presentes, con las mezclas hoy definidas con el término rescatado (fue acuñado en 1906) de “autobiograficción”. Este enfoque es particularmente sutil en la segunda pieza de la trilogía, *Peste blanca, peste negra* (1988). Aunque la noción de *écriture* se despliega en toda la narración, ese elemento no sucumbe a la ficción académica, o al tipo de narración angloamericana y europea que Michael Greaney estudia en *Contemporary Fiction and the Uses of Theory* (2006), *vis-à-vis* el empleo ficticio del estructuralismo y posmodernismo. Las dos primeras partes de la trilogía tampoco adhieren a reglas convencionales del desarrollo narrativo. Sin embargo, satisfacen con creces las expectativas de un público más amplio y culto, con las ideas humanistas e imágenes y alegorías que desarrollan con maestría. ¿Por qué es así?

Si en *Rol beligerante* ya estaban presentes Artaud, Barthes, Beckett, Blanchot, Camus, Della Volpe, Eco, Foucault, Genette, Proust y Saussure, de varias maneras las estrellas teóricas de la época que genera esos ensayos, en *Peste blanca, peste negra* hay una toma de conciencia generada por la necesidad no de más ficción sino de un compromiso con la naturalidad del ser humano común. También se matiza temas anteriores:

el absurdo, el arte y la crítica, el barroco, la conciencia hilvanada con la estética, los gestos como parte del habla, y otra novelización de una poética. Diferente de la primera novela, y con otro control de las relaciones entre lector, lenguaje y novela, se atenúa la atención al signo, símbolos y lo verosímil en función de las identidades (las “pestes”) y su cosificación.

Ante la pregunta de si le parece válido definirse ideológicamente Rumazo contesta “Yo soy de izquierda y siempre lo he sido. Mis libros dan prueba de ello y también sus prologuistas”, y siempre relee a uno de ellos, el prolífico filósofo y humanista Juan David García Bacca. Consecuentemente las tres erres (realismo, relato y retórica) están supeditadas en su segunda novela, haciendo del “realismo”, desplazado, un meollo de experiencias personales no narrables, un reino interior de intensidades que de una manera u otra eluden el lenguaje, y por consecuencia son un dominio que solo se puede novelizar.

Luego de algunos intercambios por correo electrónico, conocí en persona a doña Lupe en Quito, ocasión en que me obsequió los ensayos de *Los marcapasos* (2011) –que se cierra con «La autobiografía en el relato de Lupe Rumazo»– compilación que también merece un estudio aparte, como las otras de ese género. Nos comunicamos regularmente, y con ese privilegio afino esta (re)presentación, consciente de reportajes recientes centrados en “El Ecuador tiene una deuda con la obra de Lupe Rumazo” o “Lupe Rumazo: ‘El intelectual no debe callar’”. A pesar de su ausencia física de su país, a temprana edad se convirtió en ensayista importante para un público cosmopolita vale precisar, con el mencionado *En el lagar*.

Desde entonces dedicada más al ensayo, su segunda colección, *Yunques y crisoles americanos* (1967) hizo de ella una de las practicantes más prominentes en un género en que pocas latinoamericanas (exceptuando a las académicas) son canónicas, como Ocampo, Castellanos, Ferré y, en este siglo, Cristina Rivera Garza. *Yunques y crisoles americanos* estudia filósofos como Korn, ensayistas, Borges; y su análisis de la literatura de mujeres de ese período provee claves sobre la manera en que concibe la escritura de ficciones. Se puede trazar un arco de *Yunques y crisoles americanos* a los ensayos de *Vivir en el exilio, tallar en nubes* (1992), concentrados en la literatura ecuatoriana y en Juan Montalvo, una selección de cuya obra editó para la Biblioteca Ayacucho en 1993. Es probable que su elocuencia ensayística vuelva a entretenerse en “Escalera de piedra”, libro concluido, revisado y adensado según Rumazo, y culminación de su tríptico, no de su prosa. De comunicaciones y entrevistas se desprende que “Escalera de piedra” (título que evi-

dentemente alude al Sísifo que lee a través del filtro de Camus en *Rol beligerante*) completa su saga convincentemente, sin significar una vuelta al principio; Rumazo es demasiado perspicaz, meticulosa y disciplinada para concluir así.

Diferente del par novelístico previo, inserta su vida en la de su padre, el impecable historiador Alfonso Rumazo González, de cuya obra y legado se sigue ocupando, y en el contacto que ella ha mantenido con numerosos intelectuales latinoamericanos. El escenario de la novela es una oficina diplomática en la cual Rumazo trabajó. Sin clichés, emplea ese marco para presentar relaciones de poder entre los sexos y analizar la dialéctica del poder económico y social. Otro hilo conductor es el nomadismo, que proviene de una larga experiencia: “Mi primera salida del Ecuador se produjo cuando era muy niña porque mi padre [...] fue desterrado por la dictadura de Federico Páez contra quien conspiró. Entonces empezó el destierro en Colombia [...] Emigré a Venezuela soltera en 1954, en unidad de mi madre porque mi padre ya lo había hecho un año antes llamado por Vicente Lecuna, el mayor historiador venezolano”, expresa.

Los escalones de “Escalera de piedra” también se refieren a los pasos complicados que los seres humanos deben ascender para lograr varios tipos de realizaciones. Pero Rumazo supera nuevamente las expectativas e ideas recibidas. “Escalera de piedra” está repleta de escritores y personajes ficticios y míticos de diferentes períodos históricos, conglomerado que entra en contacto con personas cuya existencia se puede verificar empíricamente, creando así un mundo superior al mundillo intelectual. Para esa cosmovisión, el acto de escribir, analizado teóricamente en sus ensayos, se presenta como un escalón importante que convierte al mundo en algo legible. En última instancia la protagonista “Lupe” (otro personaje es “Alfonso”) encarna una literatura de resistencia, y es un trasunto de cómo la autora aprehende y trasciende mundos. Rumazo construye interrogantes ontológicas (presentadas potencialmente) que terminan preguntado “¿qué queda de todo?”. “Escalera de piedra”, abierta y polifónica, es una metáfora de la vida como experiencia nietzscheana, en la cual los valores que perduran son los de la lucha y la claridad.

Según ella, esta ficción es episódica. Si la filosofía siempre es su torre de alta tensión, es igualmente consecuente que con “Escalera de piedra” otorgue a la literatura una dimensión ecuménica, en base a modelos como los escritores checos Bohumil Hrabal y Kundera, más Broch y Saramago. Y ceñido a América Latina, Sabato, autor de una nota de contratapa para *Rol beligerante*. También hay mucho del llorado Todorov y Kristeva recientes (y menos teóricos en sus premisas), y arriesgo

poco al proponer que esa prosa reciente se acerca a la de César Aira y Bolaño (véase “Parodia intelectualizada de ‘Un truculento río de arrastre’ de ‘Carta larga sin final’”, sección del capítulo “Escalera de piedra” en *Peste blanca, peste negra*), adelantados a su manera, porque respecto a precursores las regresiones pueden ser interminables.

No hay indicios en 2018 de que Lupe Rumazo esté templando su aforo para convertir avatares narrativos conocidos en algo estimulante y verdaderamente crítico. En fechas recientes anuncia la novela “Temporal o La última llave del destino”, que completaría su trilogía, y los ensayos de “Documentos prescindibles e imprescindibles”, entre ellos uno sobre Wittgenstein y la literatura latinoamericana. Cabe invitar a las críticas literarias reivindicativas (se le debe a la columnista Cecilia Ansaldo y otros ecuatorianos antologar su cuentística) y a las editoriales extranjeras a adelantarse a celebrar su papel beligerante y elegante en el desarrollo de una prosa ecuatoriana sin fronteras.*

NOTAS

¹ En “Una crítica traducida y domesticada” [*Letras Libres* (México) XVIII, 206, febrero 2016: 32-35], y en particular en “Bolaño, la crítica y ética del disgusto, y los expertos” [*Conversaciones con Marcelo Báez Meza/Crítica revisada*, pp. 291-354.- Quito: Ediciones Antropófago, 2015.- 384 p.] señalo varios defectos de la aplicabilidad ciega por latinoamericanistas que escriben sin riesgo o novedad para las instituciones anglófonas.

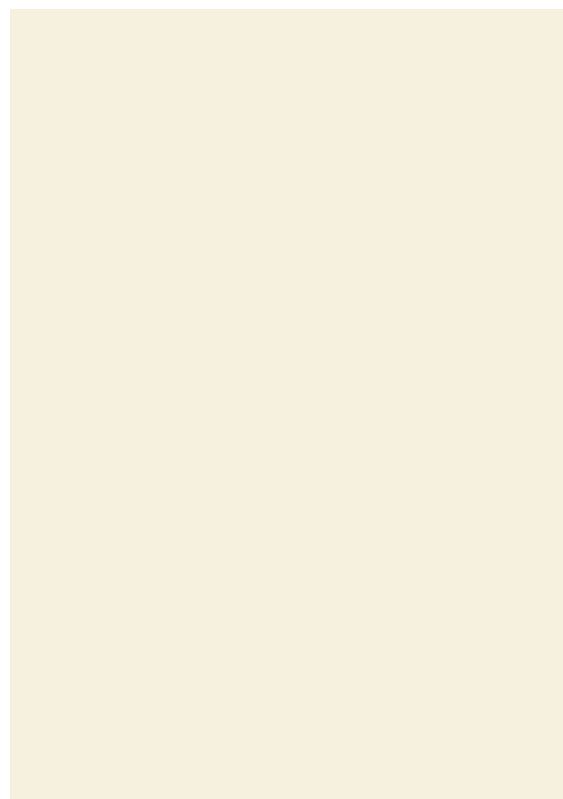
² Contextualizo esos giros en los novelistas hispanoamericanos recientes en “¿Qué queda del sesentayochismo en los nuevos narradores hispanoamericanos?” [*Condición crítica*, pp. 219-252.- Quito: Ediciones Antropófago, 2015.- 385 p.]

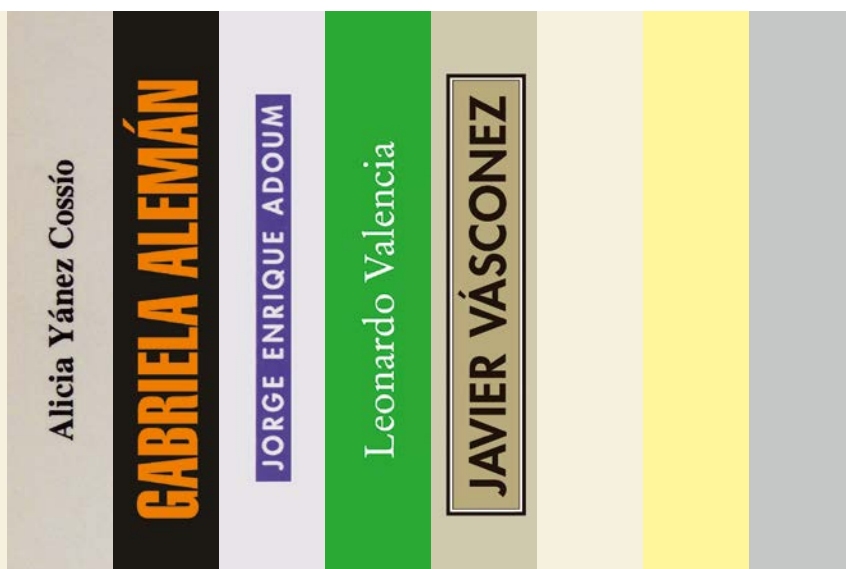
BIBLIOGRAFÍA

RUMAZO LUPE

1968 “Teoría del Intrarrealismo”, in: MEDINA José Ramón *et al.* (eds.), *La novela iberoamericana contemporánea*, pp. 249-259.- Caracas: Universidad Central de Venezuela/ Organización de Bienestar estudiantil.

* Versión levemente actualizada de una nota aparecida en *Cartón Piedra* 144, 20 de julio de 2014: 12-15, suplemento del periódico *El Telégrafo* (Ecuador).





ESCRITURAS POSTERGADAS: NUEVA ESCRITURA, TRADICIÓN CRÍTICA Y POSMODERNIDAD EN LA NARRATIVA ECUATORIANA

ANTONIO VILLARRUEL

DOCTORANDO, EL COLEGIO DE MÉXICO,
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

RÉSUMÉ

Partant de déclarations d'un écrivain global, cet article tente d'élaborer un regard critique sur les traditions locales équatoriennes, considérées, d'une part, à partir des priorités des écrivains latino-américains, et d'autre, depuis la perspective de la place mineure qu'occupent les différentes littératures nationales latino-américaines. L'article développe un regard diachronique sur les exposants les plus remarquables de la littérature équatorienne, en même temps qu'il essaie de comprendre le caractère insulaire de cette littérature à partir du tissu de distribution et de circulation littéraire, ainsi que du marché interne de consommation de livres littéraires.

ABSTRACT

Taking as its starting point the claims of a global writer, this article attempts to elaborate a critical gaze on Ecuadorian local traditions, considered, on the one hand, in terms of the priorities of Latin-American writers themselves, and on the other, from the perspective of the minor place occupied by different Latin-American national literatures. It tries to develop a diachronic gaze on the most salient exponents of Ecuadorian literature, and simultaneously, it attempts to understand the insular character of this literature in terms of the fabric of literary distribution and circulations, as well as of the internal market for consumption of literary books.

RESUMEN

El siguiente artículo parte de la aseveración de un escritor global para intentar elaborar una mirada crítica sobre las tradiciones locales ecuatorianas observadas, en parte, desde las prioridades de la crítica literaria y los propios escritores latinoamericanos, y, por otra, desde el lugar menor que ocupan las diferentes literaturas nacionales latinoamericanas. Se intenta trabajar una mirada diacrónica de los exponentes más resaltables de la literatura ecuatoriana y, simultáneamente, procurar comprender el carácter insular de esta literatura desde el tejido de distribución y circulación literarias, así como del mercado interno de consumo de libros de literatura.

Nace este texto con dos excusas: una crónica publicada en el diario *El País*, del 18 de abril de 2010, y un pequeño reportaje del periódico colombiano *El Espectador*, aparecido el dos de mayo de 2011 y firmado por Gabriela Supelano.

UN LUGAR PEQUEÑO

La primera de ellas es redactada por el poeta y periodista cultural Javier Rodríguez Marcos, con ocasión de la concesión del Premio de la Crítica, en España, a la novela *El viajero del siglo* (2009), del argentino Andrés Neuman (1977). En la crónica, Neuman, después de haber recorrido América Latina promocionando su novela, ganadora, además, de un premio editorial de relevancia y una repercusión mediática excesiva, comenta su paso acelerado por veinte países en los que ha tenido que permanecer siempre menos de una semana.

Neuman no duda, no parece dudar al menos y, a propósito de la literatura ecuatoriana, sale al paso con un: “A los ecuatorianos, por su parte, no les queda más remedio que ser cosmopolitas, porque escribir en clave nacional es colocarse en una tradición postergada”.

Sutilezas aparte, lo que el escritor hispano-argentino parece haber retenido sobre la *nueva escritura* ecuatoriana es un abocamiento unidireccional hacia la dilapidación y la producción cultural en tiempo real, lo que leo como igual a una entrega inequívoca hacia un actual *mal du siècle*: el hechizo desprejuiciado por el consumo, los aeropuertos-tiendas como lugar de aprendizaje, la exaltación y posterior sumisión ante las estéticas pop, lo urbano como un inexacto sinónimo de patria, la patria como sinónimo de nada que no sea una deriva hacia una poética de *road-movie* global: rascacielos, cafés multiétnicos, música “del mundo” medida siempre con el baremo *chill-out* y, una literatura y un cine al vaivén descafeinado de estas pulsaciones.

No está claro en la crónica de Rodríguez Marcos si Neuman, tan propenso a los aforismos y las frases

terminantes, quiso puntualizar que la tradición literaria ecuatoriana es una herencia cultivada básicamente en una clave nacional agotada o si, por otro lado, la escritura en clave nacional es ya una tradición postergada en todo lugar y todo ejercicio literario. Esto último podría conducir a una más de las tantas discusiones sobre la pervivencia de la literatura nacional. Lo otro, lo primero, podría desembocar en una de las pocas discusiones sobre la posibilidad de una tradición literaria ecuatoriana, y si, en caso de haberla, es una literatura que jala o que se anima a construir una idea de “lo nacional”.

El reportaje de *El Espectador* es, si se quiere, menos polémico. También es más benévolo; se decanta por tomar los pocos riesgos que se requieren para valorar un evento cultural como algo irrefutablemente positivo, una “fiesta de la cultura”, que gusta llamarle la tecnocracia intelectual. Aunque en ella el país invitado hubiera gastado más de un millón de dólares en promover una imagen repetida de buen salvaje, de ese enclave urbano —Quito— con la imagen de un apacible paisaje andino donde viven siempre hombres siempre taciturnos que siempre están refrendados por su melancolía y su inminente fracaso¹.

Así entonces, Gabriela Supelano habla de la literatura ecuatoriana con el pretexto de la Feria del Libro de Bogotá 2011, en la que Ecuador fue el país invitado. Habla también de Quito, el aparente centro de la producción literaria ecuatoriana, una ciudad, cómo no, de plazas, iglesias monumentales y balcones. Habla de “claustros donde se esconden historias oscuras, de una ciudad por momentos gris y casi tenebrosa” y también, por boca de un crítico y narrador ecuatoriano, del interés por equilibrar la balanza: si en Ecuador se conoce *tanto* a los escritores colombianos, es hora de que en Colombia se conozca y reconozca la literatura ecuatoriana. Culmina mencionando a Gabriela Alemán (1968), presente en el Bogotá 39, y a Leonardo Valencia (1969), como “otro de los referentes literarios de la nueva generación”.

Éste es el andamiaje tópico, sofocado por una inflación de representaciones relamidas, sobre la literatura ecuatoriana en el pequeño reportaje de *El Espectador*.

Aunque la brevedad a la que se obliga el periodismo en ciertas ocasiones no hubiera permitido que tanto Neuman como Supelano pudiesen ahondar en lo que, pasajeramente, ellos lograron percibir sobre la probable tradición literaria en Ecuador y sobre su producción más reciente, estos dos textos dan pie a una discusión sobre el rol, la influencia y la memoria de la herencia nacional en la reciente narrativa ecuatoriana, aunque también, y sobre todo, sobre el rol, la influencia y la memoria de la literatura ecuatoriana en ese campo

de fuerzas donde se escribe el marco de referencias de la literatura latinoamericana. El carácter aparentemente anacrónico de la escritura ecuatoriana en ambos textos periodísticos —pienso en literaturas “publicitadas”, ejercicios realistas centrados en conventos de ciudad brumosa, pero también en intentos cívicos y totalizadores por construir narrativas nacionales— es un útil pistoletazo para reflexionar sobre el lugar y los modos de esta escritura, muchas veces constreñida a homogeneizarse bajo la etiqueta de lo nacional y, cómo no, sobre su lugar, agazapado y pocas veces centelleante, en el medio de otras literaturas nacionales.

Todo lo anterior, aunque esto otro también: sobre cómo la narrativa en el Ecuador ha sido, desde la época de Joaquín Gallegos Lara (1909-1947), Demetrio Aguilera Malta (1909-1981) y Pablo Palacio (1906-1947) o, al menos, desde la época de brillo parisino y mediático de Jorge Enrique Adoum (1926-2009), una especie de páramo referencial para los escritores y la crítica literaria latinoamericana —con eventuales salvedades en los centros académicos de literatura y estudios culturales—, sin que los escritores ecuatorianos, de la capital o de ciudades de provincia, de núcleos urbanos o de filiación rural, vergonzosamente casi siempre hombres, siempre aparentemente heterosexuales, pudiesen abrirse paso en esa economía política de la estética, que es el canon, o en esa economía de la subasta y la caza de futuros financieros, que es el mundo editorial hispanoamericano, europeo y estadounidense (SCHIFFRIN 2006, 2009; CASTELLET 2010). Por un lado, parece existir un olvido comercial o un recelo en las apuestas; y por otro, un aletargamiento, en Ecuador, en la escritura y su reverso imprescindible: la crítica.

CONTRACORRIENTES

No ha sido, ni para los países con tradiciones literarias más fuertes ni para pequeñas extensiones nacionales, demasiado necesario refrendar una literatura nacional mediante una amplia población lectora, que se tradujera a continuación en una potencial masa consumidora y luego activara los motores económicos y comerciales de la vida literaria. Ejemplos, como el uruguayo, de países con tradiciones literarias fuertes que no viven al amparo de espacios editoriales en la otra orilla, y que tampoco necesitan insistir en colocar un ladrillo más para que se escriba la patria imaginada, bastan para obligarse a buscar otra respuesta sobre la insularidad, el desconocimiento y la falta de propuestas de la literatura ecuatoriana actual. El número de libros que lee cada habitante promedio en el Perú o en Colombia no es demasiado diferente del que puede observarse en Ecuador². La literatura, como parte de la industria cultural,

no se rige por aceradas leyes de oferta y demanda, o por la implantación posible de un sector industrial a partir del público esperado, es decir de la potencialidad que puede engranar un mercado específico, con clientes y productores. Parecen pesar más la herencia y el enfrentamiento con una tradición, la existencia de un aparato crítico que reciba, pondere y gestione la valoración de las obras, y los incentivos que puedan brindarse desde instituciones que no se rigen a la lógica de mercado (el Estado, el mecenazgo) para la creación, de lo que se deduce el valor que le da un universo social a la producción de material simbólico que lo interprete.

El ingreso de la llamada «literatura nacional» al Ecuador, al calor de los impulsos de solidificación de los Estados —nación—, más que un acervo de propuestas de escritura y recepción fue, como en la mayoría de América Latina, un reporte edificante sobre lo que se debía entender el ser ciudadano de una nación o, si se quiere, un paquete de folletos que narraba las incontables grandezas y las pocas miserias de los nuevos Estados, abrigados por el fragor de un discurso nacionalista, en muchas ocasiones incipientemente ultramontano, así como de estrategias de enganche comercial derivadas del romanticismo europeo —dispuesta ya la previsión de observar al libro como una mercancía de poderosa penetración social y cultural—. Esto se percibe en las obras de Juan Montalvo (1832-1889), en el siglo XIX, que pueden asumirse como un extenso prólogo del devenir de un país recién inaugurado, pero al mismo tiempo como una manifestación de ansiedad ante un cuaderno en blanco que habría de ser llenado por epígonos —ojalá— liberales y como una mirada asustada que recoge pedazos de tradiciones europeas y no sabe si hacerlas suyas o, en todo caso, ponerlas a la venta. Esa inquietud del escritor ambateño por anticipar una literatura nacional no puede ser más clara en los años posteriores, donde se hace patente una quietud serena, aquella falta de la necesidad por regentar discursos nacionales inaugurales que sucedieron su ímpetu por crear. Acaso haya sido solamente Juan León Mera (1832-1894), una suerte de antagonista de Montalvo, quien tomó la posta del deseo por crear la hasta entonces desconocida “literatura del Ecuador”, principalmente con *Cumandá*, una suerte de resumen de exotismo amazónico, amor de folletín e inauguración de una nueva patria. *A la costa*, publicada en 1904 y escrita por Luis Alfredo Martínez (1869-1909), contribuye con una sociología narrativizada del feudalismo todavía presente en las pequeñas ciudades ecuatorianas, y relata, desde un realismo muy europeo, las vicisitudes económicas y sociales de una familia encerrada dentro de una habitación donde primaba la iglesia, el poder de persuasión de una imagen de riqueza y respetabilidad, y un aire a aristocracia caducada.

Habría que esperar a que los discursos globales, la modernidad, el malestar del crecimiento urbano y la sensibilidad que aflora de una determinada educación occidental produjeran, décadas más tarde, el primer pistoletazo republicano que confrontaba a diversas maneras de entender la literatura y cuya producción permanece, hasta el día de hoy, como lo más notable que se ha producido en este país, acaso dejando solamente de lado la poderosa tradición poética que viene apadrinada por Henri Michaux. Es en los años veinte cuando, desde Guayaquil, se enfrenta el realismo descarnado de los escritores impregnados del discurso redentorista socialista, con la entrega vanguardista de Pablo Palacio, quien se batió solo contra sus propios demonios, pero también contra un discurso dominante, que poco a poco se convirtió en un discurso políticamente correcto, es decir, en una moral mayoritaria:

El don de Palacio incluía más que su poco velado desafío a las convenciones de la clase media y la escritura. Tenía que ser así, si no no hubiera sido más que un fenómeno momentáneo. La crítica siempre nos insiste en que no hay una conexión entre la fuerza moral y la fuerza artística, pero el caso de Palacio nos muestra que sí existe, por complicada que sea la tragedia de relacionar esas dos fuerzas (CORRAL 2010: 116).

Bajo la sombra de Pablo Palacio apareció — aunque esto se sabe solo ahora— el talento y el riesgo de Humberto Salvador Guerra (1909-1982), el gran olvidado de esta batalla que, más que discursos, produjo textos notables, intentos de sintonía con realidades distintas de percibir una sociedad que parecía —o parece— esperar el tren de la modernidad, sin que éste se asome más cerca que una mancha en la lejanía. Si Palacio fue, por un lado, aquel escritor que surgiera, casi por obligación más que por su innegable calidad, del olvido literario, Humberto Salvador es la malversación del recurso de la memoria, o la prueba fehaciente de que no existe justicia en la literatura, y menos en el ensamblaje del canon. *En la ciudad he perdido una novela* (1930) es el *Museo de la novela de la Eterna* en clave ecuatoriana. Y si en Argentina Macedonio Fernández fue rescatado tardísimo por su hijo, Humberto Salvador tuvo que esperar casi ochenta años para que su obra fuera editada fuera de su país, gracias al apoyo de uno o dos críticos entusiastas.

DOS PAISITOS

La narrativa ecuatoriana, hasta el día de hoy, no se cansa de rememorar estas fechas porque es más que visible que en las obras de Gallegos Lara, en las de

Palacio, Aguilera Malta y Salvador, se jugó no solo un proyecto de país desde la estética, sino un intento por hacer de la literatura un arma política y una síntesis histórica. Todo estaba dado: escritores comprometidos políticamente, una vanguardia que llegó tarde pero que caló hondo —la sola presencia de Pablo Palacio bastaría para imaginar vanguardia en el Ecuador—, un talento a prueba de insularidades geográficas, y un cuaderno todavía por llenar, como lo habría imaginado el propio Montalvo. De esta implosión nace un camino con dos bifurcaciones: la de la tradición poética ecuatoriana, por un lado; y la de la dispersa y un tanto farragosa tradición narrativa. El quiebre parece separar al país en dos, a tal punto que no es descabellado seguir las rutas por separado, y apuntar una que otra convergencia desde donde ellas se miran, pero parecen no hacerse mucho caso.

Sienta bien detenerse con más detalle en esta bifurcación. Si uno considera lo que apunta Valeria Coronel en su análisis sobre el legado epistolar entre Joaquín Gallegos Lara y Nela Martíne, el modernismo y el sueño de revolución fueron de la mano en América Latina. Se puede pensar en Rubén Darío, en José Martí y, en el caso ecuatoriano, en una etapa de la obra de Juan Montalvo, en los textos de Ernesto Noboa y Caamaño (1891-1927), y en los de Humberto Fierro (1890-1929), escritores referentes de esa época para la crítica literaria contemporánea. Es posible que haya existido una lectura insuficiente del escenario que encierra tanto una experimentación formal como nuevas formas de identidad y de emancipación subjetiva. Así, la disputa entre Palacio y Gallegos no sería una en la que se diera una pugna entre experimentación formal y realismo, sino como dos lados de la misma moneda: acaso una complementariedad de cómo mantener viva la experimentación en la forma, y de cómo trasladar la sensibilidad política hacia el terreno de la ficción y el arte. No obstante, con Palacio se cierra la ventana al torrente de la más experimental literatura, aunque la inquietud fuera la misma que la de sus pares realistas.

De la batalla en la que sale perdiendo Pablo Palacio y sus alquimias vanguardistas se recompone una extraña nueva geografía poética en el país. Parece como si, por un lado, Palacio hubiera insuflado su herencia a los poetas, pero no a los prosistas, y lo feliz de esto es que el desenlace es confortante. Gonzalo Escudero (1903-1971), Alfredo Gangotena (1904-1944) y Jorge Carrera Andrade (1903-1978) producen textos en los que se valen del surrealismo, del ansia de mundo imposible en el Ecuador, pero también del bucolismo de sus paisajes y de la irrefutable belleza de su geografía. Producen poemarios potentes y valiosos, que recogerían con fuerza la soga dejada por Rubén Darío en el continente, y lo devolverían asimilado y “andinizado”. Ninguno de estos

tres poetas se acoge a un modernismo sin condiciones; parecen fagocitarlo, más bien, y neutralizarlo con una inviabilidad mimética y una poesía mestiza.

Desde allí parece prenderse la máquina poética ecuatoriana: sin mayores recibos de compraventa, alejada, como le sucede a la enorme mayoría de la producción poética en Hispanoamérica, de la estridencia de las novedades y del deseo de ser mercancía. La poesía ecuatoriana sigue una ruta sólida y poco desesperada, y si se piensa que solo es posible definirla si se publica es entonces, y muy a menudo, una entidad fantasma que se difumina después de ser pronunciada entre pocos, sin el menor apoyo estatal, editada en libros que circulan de mano en mano.

Vale la pena resaltar los nombres de Carrera Andrade, del narrador, poeta y ensayista Jorge Enrique Adoum, así como de Iván Carvajal (1948), como referentes del espacio en que se gesta la poesía en el país. Los dos primeros, moviéndose a través de la autopista de los grandes nombres hispanoamericanos de la literatura, de la diplomacia y de las estancias en Europa, consiguen una mediana repercusión continental y peninsular. El tercero, menos. No es extraño que ellos suscitaren en el fervoroso aunque reducido mapa de la poesía ecuatoriana rechazos viscerales o adherencias a prueba de fuego. Los tres, poetas irreprochables, son el libro de texto de la poesía contemporánea ecuatoriana. Escribe Carrera Andrade:

Todo ha pasado ya, en sucesivo oleaje,
como las vanas cifras de la espuma.
Los años van sin prisa enredando sus líquenes
y el recuerdo es apenas un nenúfar
que asoma entre dos aguas
su rostro de ahogado.
La guitarra es tan sólo ataúd de canciones
y se lamenta herido en la cabeza el gallo.
Han emigrado todos los ángeles terrestres,
hasta el ángel moreno del cacao.
(CARRERA ANDRADE 2005)

Si hasta cierto punto es patente un naturalismo romántico probablemente caduco, las trazas del surrealismo y la cadencia del *angst* existencial están, del mismo modo, afortunadamente presentes. Carrera Andrade oscila, como se dijo arriba, entre estas marcas, y generalmente sale airoso en su escritura.

Él mismo habrá de mediar en la vehemente discusión finisecular sobre los lugares de la estética y la política en la literatura ecuatoriana. Y Adoum, desde el ensayo y su poesía, hablará sobre la certeza del fracaso del proyecto nacional en tanto surgimiento político

(ADOUM 1999), pero también sobre una suerte de consuelo romántico en rescates de amores prehispánicos, de naturalezas tristes, lluviosas y verdes de ciudades andinas.

Como sucede en la narrativa ecuatoriana, la más reciente producción poética parece esparcirse sin demasiada proa que imagine un destino unitario. Las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI parecen sugerir sobre todo una radicalización de la experiencia urbana, aunque esto no diga demasiado al momento de definir un movimiento sin movimiento y una generación que nunca pretendió o imaginó serlo. Destacan Iván Oñate (1948), Alexis Naranjo (1947), Edwin Madrid (1961), Margarita Laso (1963), María Fernanda Espinosa (1964) y Javier Ponce (1948), con irregulares incursiones en la narrativa.

Son ellos los que dan lugar a la última generación de poetas ecuatorianos, nacidos entre la década del setenta y el ochenta. Es afortunado encontrarse con nombres femeninos, aunque siguen prevaleciendo rostros masculinos. Entre ellos cabe rescatar a Xavier Oquendo (1972), Luis Alberto Bravo (1979), Andrea Moreno Wray (1984) y Gonzalo Carvajal (1984).

Es acaso demasiado arriesgado sintetizar el motivo y las pautas de estos escritores. Moreno Wray, por ejemplo, ha tomado la ruta de la escritura de poesía erótica. Ahora, sin embargo, prepara la publicación de un libro sobre la idea del parto. El campo de movimiento urbano retiene a estos poetas, así como un cierto desánimo, una angustia. Escribe Carvajal, aún inédito:

La derrota ha costado unidad temática,
el padecimiento de abrir los ojos y
afrontar el fárrago /
el vaso inestable /
la mano imbécil /
la escalera de caracol hacia Comala /
la fractura.

Escribir frente a la madre golpeada
frente a la voz en pábilo
frente al saqueo del lenguaje.

Las palabras fingen cadáveres y pretextos
líneas deleznable para nombrar la retirada,
(-Una mujer aleja el grito de su voz,
Se ahorca en las esquinas del tiempo-)
los espacios vacíos tiene formas dentadas,
el silencio es un constante rumor en
la página abisal,
habitación difuminada en el invierno
permanente.

QUERIENDO ALFAGUARIZACIONES

Si en ocasiones la literatura se ha visto solo como ficción narrativa, es inevitable observar cómo se ha mantenido en secreto la más sólida producción literaria ecuatoriana. Aunque el ensayo ha tenido referentes importantes en Agustín Cueva (1937-1992) o Bolívar Echeverría (1941-2010), ambos radicados y fallecidos en México, el Ecuador ha extrañado la fuerza y capacidad de absorción y mutación de su poesía, sobre todo en la ficción narrativa.

Es posible aventurar algunas respuestas ante esto. Una de ellas puede ser la falta de una crítica literaria solvente, que ha llevado a la literatura ecuatoriana a observar el lanzamiento de un libro de narrativa como un festejo. No es un sinsentido, si se toma en cuenta la separación entre la creación literaria y el Estado, las editoriales, los centros culturales en las ciudades y los canales de distribución. No caben, entonces, las posturas críticas ante una edición poco pulida, ante una colección de cuentos poco consistente o una novela que pudo haber madurado de forma más certera. En la segunda parte del siglo anterior y en la primera del siglo XXI se recuerdan los esfuerzos de *La bufanda del sol* y *País secreto* como publicaciones donde el rigor crítico imperara y se llevara a cabo una serie de exégesis sobre la literatura ecuatoriana que, como siempre con la crítica solvente, al ser críticas le daban vida. Ambas desaparecidas, ninguna publicación parece haber retomado su posta, aunque un nuevo modelo de revistas culturales hubieran aparecido en el país durante los últimos ocho años: aquél donde el diagramado se impone, y donde la literatura debe codearse con reportajes de diseño, gastronomía, erotismo de folletín, reportaje de viaje, perfil biográfico y, con suerte, fotografía. La densidad ha desaparecido, y en su lugar aparecen exitosas publicaciones mensuales que hacen de la cultura algo *chic* y descomplicado. O sea: al lado de una crítica, pequeñísima, de una obra de, por ejemplo, Javier Vásconez, una página sobre un restaurante de moda en Quito.

El excesivo emparentamiento de la sociología con la literatura puede también haber causado un cierto perjuicio en la construcción de una narrativa sólida en el país. Para muestra un botón: dos de los mejores ensayistas ecuatorianos, Bolívar Echeverría (1941-2010) y Agustín Cueva (1937-1992), se aproximaron a la literatura casi siempre como herramienta para entender una sociedad o algunas de sus coyunturas. El rigor marxista como puerta de entrada para entender una obra no tiene nada de perjudicial; al contrario, la vitaliza. Sin embargo, ante la ausencia de una observación que preste más atención en aspectos lingüísticos, históricos, psicológicos o que intente encajar una determinada obra dentro de un ca-

nal de predecesores y antagonistas, la sociologización excesiva traviste a la ficción y la lee como etnografía o testimonio. Nada más peligroso, más reduccionista.

La última y acaso más evidente de las razones que han debilitado la literatura ecuatoriana es la absorción de los mismos clichés que Andrés Neuman y Gabriela Supelano mostraron en sus textos. Parece como si, en cierta parte de la autopercepción cultural ecuatoriana, la rebaba del país megadiverso, de las historias protozoarias de la amazonía, de los cucos andinos y de los puertos fantasma en la costa hubiesen sido suficiente para definir un país mayoritariamente urbano, con tasas de emigración e inmigración altísimas, con ciudades repletas de cines, cafés, autopistas, psiquiatras y no solamente burócratas desconsolados o espacios sórdidos donde cohabitan secretos inconfesables y la pobreza más denigrante. Figuras que necesitan ser percibidas y, al mismo tiempo, contestadas, puestas en tensión. Esto, que el cine ha sabido captar de forma inteligente³, ha sido asimilado escasamente en la literatura del Ecuador. Sus excepciones son notables y esperanzadoras, pero todavía insuficientes. El encantamiento del Ecuador con su propia producción cultural; el reforzamiento de la aldea indómita y las iglesias fantasmales han sido estrategia de promoción nacional. En el ámbito diplomático, donde se edita una relativamente influyente revista, se han sucedido los años sin que cambie mayoritariamente el recurso de la loa y el halago, y el ensayo complaciente y sin la distancia y perspicacia que demanda la crítica como disciplina.

Escritores ha habido, de suyo. Y excepcionales, buenas noticias. Jorge Icaza (1906-1978) recogió la tradición del realismo comprometido, y de ese afán surgieron obras referentes de la literatura ecuatoriana, como *Huasipungo* (1934) o *El chulla Romero y Flores* (1958). Icaza busca describir no solamente la penuria indígena; su obra está marcada por el dolor que produce un mestizaje no conciliado en la sociedad andina del Ecuador. Del mismo modo, Nelson Estupiñán Bass (1912-2002) basó su obra en las sensibilidades y apegos de los afroecuatorianos. *Cuando los guayacanes florecían*, publicada en 1954, es aún una obra referente de la negritud ecuatoriana. César Dávila Andrade (1918-1967), uno de los mayores cuentistas del país y autor del *Boletín y elegía de las mitas* (1959), una obra de verbo poderoso que se adentra en las penurias de la vida indígena en la sierra, dialoga con la obra de Icaza, de Neruda, y dibuja un portón de entrada hacia la vida del indio en los Andes. No se puede pensar las obras de Dávila Andrade sin contrastarlas con lo que, en su tiempo, pintaron Oswaldo Guayasamín (1919-1999) y Eduardo Kingman (1913-1997), y lo que sentía y sufría José María Arguedas en la sierra peruana. A ellos habría que sumar a Alfredo Pareja Diezcanseco (1913-1993), no

siempre apegado a estas líneas narrativas, y autor de una obra memorable: *Las tres ratas* (1944).

Hasta aquí una línea casi directa entre el realismo trazado en el Ecuador y la posterior sensibilidad hacia los padecimientos de ciertos grupos desposeídos u olvidados. Se podría aventurar que a partir de los sesenta, pese a la politización del Ecuador y al ingreso latinoamericano en el terror de las dictaduras, la escritura tiende a bifurcarse, a adoptar a la ciudad como eje temático, y a valerse de ciertos estímulos, pocos, del Estado, como alicientes para la escritura.

Iván Éguez (1944) representa, ya en los años sesenta, un proyecto narrativo disparejo aunque prolífico, al que se juntan Eliécer Cárdenas (1950), Abdón Ubidia (1944) y Alicia Yáñez Cossío (1929).

Dentro de esta producción, de la que se dejan fuera varios nombres, conviene resaltar *Polvo y ceniza* (1978), la obra mayor de Eliécer Cárdenas, narración de la vida de un bandolero procedente de la ciudad de Loja. Asimismo, *Ciudad de invierno* (1979), de Abdón Ubidia, se adentra en los malestares de la infidelidad de una pareja burguesa de la ciudad de Quito, reflejando ya progresivamente un distanciamiento de los cánones de un realismo puro y de una sensibilidad social entonces ya agotada.

Habría que volver con mayor énfasis a la obra de Jorge Enrique Adoum, cuya novela *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), así como su poesía y su habilidad para gestarse un lugar dentro de los referentes de la literatura hispanoamericana, dan relieve al Ecuador en algunos circuitos internacionales. Adoum, no hay que olvidarlo, mereció el premio Xavier Villaurrutia, vivió largas temporadas en Europa, y experimentó, en menor grado aunque de forma visible, las resonancias que traía el boom latinoamericano.

La generación de Adoum sufre una suerte de trampa: la de no obedecer a la obcecación, ya anacrónica, del realismo comprometido, pero de habitar, al mismo tiempo, una época que demandaba política. Con la crítica adormecida en devaneos marxistas o postestructuralistas, casi sin un público lector local y con poco despegue hacia el exterior, no es casual que la narrativa ecuatoriana se haya entumecido y no haya generado obras de mayor calado. Hay que recordar, por instancia, que las décadas de los sesenta y ochenta son, para la novela en América Latina, un campo fructífero y de asentamiento de los fervores, muchas veces infundados, del boom.

En la última década del siglo XX y la primera del XXI, la narrativa ecuatoriana parece vivir, en términos generales, una suerte de dispersión propia de la época,

aunque a la vez un ansia por la “alfaguarización”, es decir la comercialización continental de su producción y el abordaje de situaciones no localizables o reducibles a una geografía precisa; incluso, además, el uso de un habla neutral, sin localismos. Sin embargo, por un lado hay un enamoramiento ante la cultura de masas como referente literario y, asimismo, una impronta difícil de borrar cuando se trata de dejar de romantizar el terruño, su comida, sus mujeres, sus calles.

En contados casos, como el de Javier Vásconez (1946) y el de Leonardo Valencia (1969), ha sido un trabajo afortunado y de logros bien merecidos. La obra de Vásconez, que se asienta con una novela sobresaliente, *El viajero de Praga* (1996) y continuada con *La sombra del apostador* (1999) y varios libros de relatos, es de algún modo la excepción que confirma la regla de una narrativa que duerme un sueño pesado y tópico. Vásconez utiliza el Quito andino, lluvioso, fantasmal y triste, como escenario de fondo para sus personajes. Lo que lo diferencia del resto de escritores, precursores y epígonos, es el sólido andamiaje de sus novelas y, a la vez, la inventiva al crear personajes y situaciones poco predecibles, pero aún así verosímiles. Vásconez ha pasado a ser una suerte de escritor de culto en América Latina, acaso lo máximo a lo que pueda aspirar un novelista ecuatoriano, víctima de la insularidad del país y de la incapacidad de la crítica en serlo.

De esto se dio cuenta Leonardo Valencia, que emigró tempranamente del país y cuya obra, repartida entre cuentos, novelas y un ensayo fascinante, *El síndrome de Falcón* (2008), ha transitado con altibajos pero muchos aciertos por la experimentación más arriesgada: de un lado, la novela realista, la experimental o la *nouvelle* (que le dio a Valencia una obra maestra, *Kazbek*, publicada en 2008 en Ecuador); y de otro un libro de cuentos que crece en sus sucesivas ediciones.

Fuera del circuito comercial continental, es de rescatar la obra de Huilo Ruales (1947), que recoge los ambientes y el habla popular, además de dotar a sus narraciones con un sentido del humor totalmente ausente en la narrativa ecuatoriana. Lo mismo sucede con algunas de las obras de Francisco Febres Cordero (1950), un escritor desigual aunque corrosivo.

Y, por supuesto, nombres no faltan, aunque muchos de ellos hayan servido para rellenar las cuotas de los festivales internacionales de literatura y poco hayan tenido que ver con la construcción de un aparato literario o ficcional sólido y confortante. Los nombres de Carlos Arcos (1951), Gabriela Alemán (1968), Raúl Vallejo (1959) o Juan Fernando Andrade (1981), explican más el rebombo del que se vale la publicación de un libro en

el Ecuador, la firma de contratos editoriales con casas editoras multinacionales o la presencia en certámenes de literatura donde debe haber un escritor de cada país, que nuevas propuestas, esperanzas de un recambio de calidad. Luis Carlos Musso, en el artículo “Nuestra novela en lo que va del siglo”, aparecido en el suplemento cultural del periódico oficialista, parece corroborar esto. Es suficiente con nombrar y resumir las novelas ecuatorianas del último decenio, incluyendo la producción del estadounidense Ernesto Quiñónez (1969) —imposible calificarlo como escritor ecuatoriano, al menos dentro de una tradición, un lenguaje: el lugar de nacimiento no es motivo de adscripción a una literatura nacional; si no, Cortázar sería belga— y solazarse con la variedad de la muestra.

Pero no todo está perdido en las letras del Ecuador: a los nombres de Gonzalo Carvajal, Javier Vásconez o Leonardo Valencia, hay que añadir los de Luis Alberto Borja (1981), Jorge Izquierdo (1980) o Andrés Cadena (1983), cuyas narraciones parecen exigirse más, obligarse a buscar referentes más complejos, un lenguaje no sitiado por el lugar común.

Es paradójico, aunque también justificable, que la mejor novela publicada en el Ecuador en los últimos veinte años hable de un escritor inventado por Carlos Fuentes y José Donoso para suplir la ausencia de narradores verdaderos, procedentes del Ecuador, en el boom latinoamericano. *Las segundas criaturas* (2010), de Diego Cornejo Menacho (1949) promete no solamente un escritor de oficio, sino un guiño a la alicaída tradición narrativa ecuatoriana de las últimas décadas. Como escritor, a Cornejo apenas se lo conoce. Pero ya se sabe aquí. Es propio de una literatura que no ha sabido poner en el costal adecuado el grano y el gorgojo.*

* Este artículo ya apareció en *Ómnibus*, Revista intercultural n. 43, año IX, mayo de 2013, www.omni-bus.com.

NOTAS

¹ Para esto, vale considerar los textos *El chulla Romero y Flores* (1958), de Jorge Icaza; *La sombra del apostador* (1999) y *El viajero de Praga* (1996) de Javier Vásconez; *Ciudad de invierno* (1999), de Abdón Ubidia; *Sólo cenizas hallarás* (1997, cuento) de Raúl Pérez Torres o *Un asunto de familia* (2006), de Carlos Arcos.

² Hay un discurso de emparentamiento entre el número de libros que se leen cada año por un ciudadano promedio, y el grado de desarrollo socioeconómico de un país. Es interesante observar esto en el caso del Ecuador (<http://www.telegrafo.com.ec/cultura/item/apenas-medio-libro-por-ano-leen-los-ecuatorianos.html>), Perú (<http://verdeopinion.blogspot.com/2011/05/peru-lee-un-libro-al-ano.html>) y Colombia (<http://www.caracol.com.co/noticias/actualidad/los-colombianos-solo-leen-libro-y-medio-por-ano/20110128/nota/1417827.aspx>), donde las cifras son similares y no explican un aparato literario (editores, publicaciones, textos) mayor por un número mayor de consumo de libros.

³ Es interesante ver *Problemas personales*, de Manolo Sarmiento; *Con mi corazón en Yambo*, de María Fernanda Restrepo; *Abuelos*, de Carla Valencia; *Pescador*, de Sebastián Cordero; *Cuando me toque a mí*, de Víctor Arregui; *Prometeo deportado*, de Fernando Mielles; *La llamada*, de David Nieto; o *Mejor no hablar (de ciertas cosas)*, de Javier Andrade. Estas películas ponen en entredicho una imagen esencial del Ecuador, a caballo entre la leyenda y la herencia natural. Las instituciones públicas, la relación entre la ciudad y el habitante, el sexo y el crecimiento, la migración, el viaje y la nostalgia —y sus influencias— se dejan ver en el nuevo cine ecuatoriano, uno de los milagros culturales que ha vivido el país en la última década.

BIBLIOGRAFÍA

ADOUM JORGE ENRIQUE

1999 *Ecuador: señas particulares*.- Quito: Eskeletra

BARRERA ENDERLE VÍCTOR

2002 “Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la ‘alfaguarización’ de la literatura latinoamericana”, in: *Ensayos sobre literatura y cultura latinoamericanas*, pp. 91-111.- Santiago de Chile: LOM [Disponible en: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm>]

CARRERA ANDRADE JORGE

2005 *Antología poética*.- Quito: Libresa.

CASTELLET J.M.

2010 *Seductores, ilustrados y visionarios. Seis personajes en tiempos adversos.*- Barcelona: Anagrama.

CORONEL VALERIA (ED.)

2012 *Vienen ganas de cambiar el tiempo: epistolario entre Nela Martínez Espinosa y Joaquín Gallegos Lara - 1930 a 1938.*- Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio / Archivo Martínez - Meriguet.

CORRAL WILFRIDO

2010 *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana.*- Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.

HERRALDE JORGE

2009 *El optimismo de la voluntad.*- México: Fondo de Cultura Económica.

MUSSO LUÍS CARLOS

2013 "Nuestra novela en lo que va del siglo", in: *El Telégrafo*. 7 de abril de 2013.

NEUMAN ANDRÉS

2010 "No hay una literatura latinoamericana sino 20", in: *El País*. 18 de abril de 2010. Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/04/18/cultura/1271541604_850215.html.

SCHIFFRIN ANDRÉ

1999 *L'édition sans éditeurs.*- Paris: La Fabrique.
2006 *El control de la palabra.*- Barcelona: Anagrama.

SUPELANO GABRIELA

2011 "La cara oculta de Ecuador", in: *El Espectador*. 2 de mayo de 2011. Disponible en: <https://www.elespectador.com/content/la-cara-oculta-de-ecuador>.

COMITÉ SSA 2018-2021

PRÉSIDENT

CLAUDE AUROI

VICE-PRÉSIDENTES

SABINE KRADOLFER

ALINE HELG

YVETTE SÁNCHEZ

VALERIA WAGNER

SECRÉTAIRE GÉNÉRALE

LILIANA SOLER-GÓMEZ LUTZELSCHWAB

TRÉSORIER

ALAIN VERGEYLEN

MEMBRES

VANESSA BOANADA

ALEXANDER BRUST

CHRISTIAN BÜSCHGES

MARC HUFTY

GRAZIELLA MORAES SILVA

STEPHAN RIST

LEONARDO RODRIGUEZ

RODRIGO SÁEZ-MUÑOZ

SARA SÁNCHEZ DEL OLMO

STEPHAN RIST

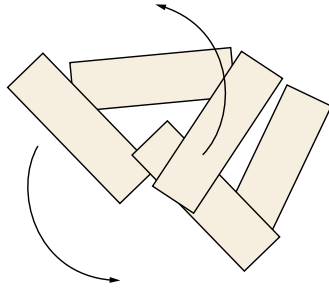
YASMINA TIPPENHAUER

VALERIA WAGNER

YANINA WELP

WEBMASTER

RONALDO MALDONADO RODRÍGUEZ



Manipulación
de los paneles



SOCIÉTÉ SUISSE DES AMÉRICANISTES
SCHWEIZERISCHE AMERIKANISTEN - GESELLSCHAFT
SOCIEDAD SUIZA DE AMERICANISTAS
SWISS SOCIETY OF AMERICANISTS

SSA-SAG